

如何看一幅画

Françoise Barbe-Gall

Comment regarder un tableau

[法] 弗朗索瓦丝·芭布-高尔 著

郑柯 译

邵大箴

中央美术学院教授

奚静之

清华大学美术学院教授

联合推荐



中信出版社·CHINACITICPRESS

VISIT...

LANZAROTE Caliente.COM

如何看一幅画



[法] 弗朗索瓦丝·芭布-高尔 著
郑柯 译

Françoise Barbe-Gall
Comment regarder un tableau

邵大箴
中央美术学院教授
奚静之
清华大学美术学院教授
联合推荐



中信出版社·CHINA CITIC PRESS

版权信息

书名:如何看一幅画

作者:[法]弗朗索瓦丝·芭布-高尔

译者:郑柯

ISBN:9787508643038

中信出版集团制作发行

版权所有•侵权必究

序

学习观看一幅绘画，首要的，也是最重要的，是愿意完全相信我们自己的眼睛。艺术家在面对空白画布时，他们自己的选择和判断，他们的所为和所不为，其结果就是我们看到的魔法。把我们的注意力放在画布上，就是让我们自己有机会去发现，发现它为身边这可见的世界增加了什么。

但是一幅画无论其著名与否，都可能带来威胁。画布上有一种光环，可以吸引我们，或是令我们感到不安，让我们觉得：第一印象不管多么强烈，总是可能继续扩展、深入。简而言之，其中有种东西我们无法捕获。

无论它的主题是什么，每件艺术作品都具体表现出了一系列感受和记忆，而且二者最终融为一体。作品的影响立竿见影，同时又很复杂。对我们来说，作品可能很新鲜，但它从不孤独。

艺术史学者穿越某件作品的重重迷雾，并以自己的细心观察，追寻构成作品历史的美学影响范围，他们或她们对这个过程感到愉悦，这很容易理解。但从艺术爱好者的角度看来，诸如分类、风格之类，只能增加欣赏的难度，更不用说理论和专业词汇了。

不过，即使是最不了解作品的观赏者，也会进入一幅绘画作品的氛围之中。永远不要低估我们看到的东西。就算是对我们自己，我们的反应可能看上去挺幼稚，但它也有其合理性。我们面对一幅图像的第一反应，不管是一见钟情，还是马上就产生厌恶，主要在于它表现现实的方法：首先映入我们眼帘的，是画作与自然之间的相似程度；令我们感到惊讶的，可能是它将世界理想化或是转换的方式，熟悉的地标变得模糊不清，这也会让我们不安。这些因素会马上起作用，而且比起其他任何信息来说，更容易让我们深深触动。我们可能无法解释看到了什么，但是多少可以明白说出吸引或是令我们反感的东西。

《如何看一幅画》的内容安排，就是要反映我们与画中表现图像的这种直接关系，还要讨论、思考所有的赏画者在观看一幅画时的体验。当然，人与人的反应各不相同，但总有某些共通之处，它们也是我们这本书所做之事的假设前提。总有人会不同意我对这些作品的分组，或是我对它们的诠释。我采取了简单的方法，避免使用很多术语，希望至少能打通一些值得探索的艺术之路。有些作品可能很容易归到其他章节，就像经过岁月变迁，同样的赏画者观看同样的作品，也会有不同的感受。

当然，历史、风格、象征、构图等方面的问题也肯定不会忽略，不过我没

有从一开始就去探讨作品这些方面的问题，而是放在了每篇作品诠释文本后面的部分。这些小节提供了更多信息，明确了某些问题，同时就了解其他方面提供了建议。重点在于：直接接近每件作品的能力；就像我们去见某个人之前，不可能事先知道他或她的过去。

这本书的唯一目的，就是鼓励赏画者领会自己的感受力和联想能力，从而开启通向绘画的大门。

1 观察简单的现实

一幅重现现实世界的画，其中总会有些令人满足的东西。看着其中的图像，我们可以说出看到了什么，同时会感到惬意，因为画作验证了我们对于世界的某些结论。更重要的是，画作似乎赋予这些结论某种永恒感，从而认可了它们。我们让自己沉浸入画面中，因为我们确信，自己可以找到出路：地标明确，规则也一直得到尊重。我们仿佛进入了一栋得到细心照看的房子，好像前一天离开时落下的东西，现在很容易就可以找到。没有什么麻烦事能破坏我们的确定之感。

然而，图像更具欺骗性，因为它遵守表象世界的规则，赏画者因此毫无防备。这样的作品不会令人不安。意识到安全之后，我们会停留，歆羡画家毫无瑕疵的技艺，留心哪些画技需要付出时间和努力去精湛技艺。所有这些都令我们愉悦，但不会激发我们的好奇心。然而，一幅可以让我们平静的画作，虽然使用熟悉的物体和我们可以说出的语言，但却没有以此揭示出它真正的目的。我们可以轻松认出肖像画中的人物，或是识别出某个风景或某些物品，但仍可能没有理解画作的重要意义。

与常见观点相反，更老的绘画并不比当代作品更易于理解，原因在此。具象艺术也不比抽象艺术更简单。它们吸引赏画者的角度可能不同，这也有赖于每个人的不同理解。一幅画，不管画家使用什么手法，都增加了我们了解现实的方式。画家可能使用手术刀般精确的错视画技巧，用以描述现实；或者他可能只保留本原的材料，但他仍追求同样的目标：鼓励我们摆脱习以为常的方式，用新视角去观察事物。

1.1 发掘人物的本质

拉斐尔·桑西

Raphaël, Raffaello Santi ou Sanzio

（约1483~1520）

《巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内》

Balthazar Castiglione

（1514~1515）

布面油画，82厘米×67厘米

巴黎卢浮宫



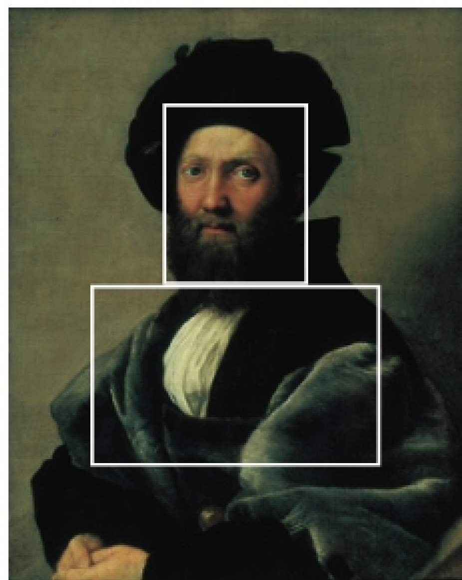
这个男人坐在我们面前，看起来冷静可靠。他的肖像甚至可能逃离我们的注意，似乎要跟它周围的世界融合在一起。男人打动我们的，是他给我们的熟悉感，可我们甚至还从未遇到过巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内。拉斐尔谨慎地把他展现到我们面前，一半处于阴影中。也许更准确地说，是他把我们展现给了这个男人，因为他的眼神毫不退缩，让我们清楚地知道：是他

在看着我们，自如，随意，从容不迫。

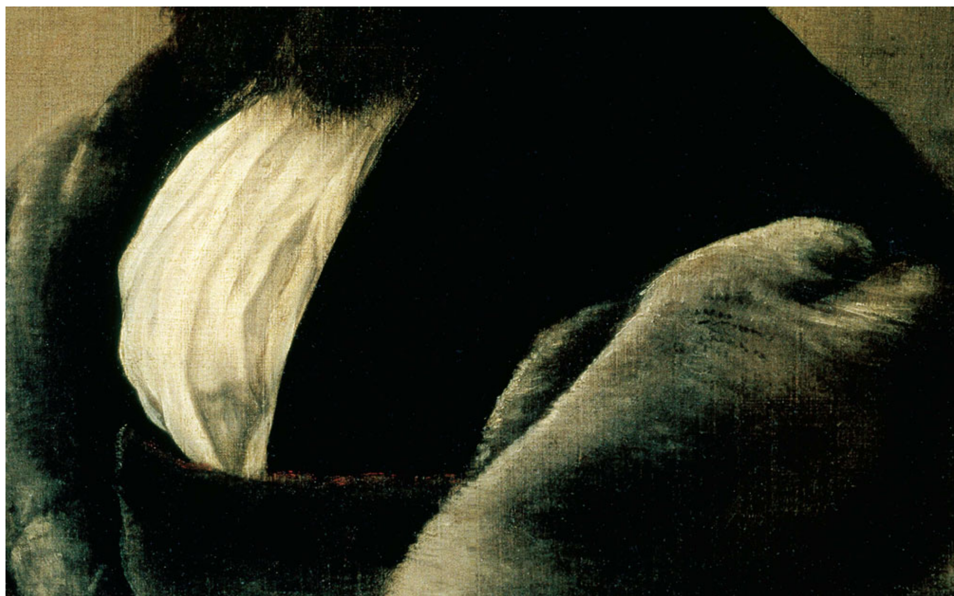
巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内是拉斐尔的朋友，也是乌尔比诺在罗马的大使，但是他的这幅肖像画对地位和权力没有任何展示，表现出模特儿的内敛。他坐在没有变化的背景前，身着灰色和黑色的衣服。他的白色衬衫好似一个发光的“原子核”，在画的中心。他的表情表现得异常清醒和节制，这样一幅色调单一的画，几乎要把我们推到一边。但它又足以让我们靠得更近，去仔细观察肖像画中更清晰的细节，去发现微妙的光亮、细碎的反光和质地上的细微差别；我们之前都没有意识到这些。我们注意到：如果把衬衫的白放在一边，他的紧身上衣的黑色要更打动人，在灰色毛皮旁边，那黑色变得更深了。它的严肃被天鹅绒的光滑所缓和。看着他的额头上的细纹，我们可以想象那有多柔软。他胸前的衬衫有褶皱，体现出一股纠缠的力量，让画面的中心产生活力。相对于毛皮的柔软和丰厚，这力量更为突出和强烈。

拉斐尔虽然没有用多种颜色，但他创作的这幅肖像画却绝不单调乏味。更确切地说，他将自己的调色板缩减为一系列对比，从而强调出黑与白之间的张力，他也用最细腻的笔触表现出这种张力。画中有非常多过渡性的阴影处理，这将整幅画变成了表现灰色的典范。拉斐尔用这种方式赞美外交家巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内。外交家知道：自己需要调停极端情势，能够娴熟地聆听、权衡各方观点，同时又不会忽略其他人观点的重要性。他考虑周全，评估光与影，阻止冲突和矛盾。在色彩的世界中，各种颜色彼此竞争，都想体现自己的光彩壮丽，而灰色却借此体现出无穷的智慧，表现出其特有的价值。除了它，还有哪种颜色更能展现这一点？

拉斐尔当然可以用悦目的光表现丝绸炫目的光泽，让人想起绸缎娑娑的声响，这还更简单。但巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内对出风头不感兴趣。尽管价格高昂，天鹅绒和毛皮能够非常好地吸收光线，将光线隐藏在模特儿衣服的厚重之中，如同严格保守的秘密。在他贝雷帽的边上，一根细小的羽毛若隐若现。一些反光浮动在他的衣袖上方，似乎有些极为细小的毛皮摩擦声音正在消失，很快就听不到了。肖像的冷静是可以传染的。在大使周围，世界的进程没有那么焦躁。克制，是人类庄严的一种表现。







模特儿的肩稍微偏向自己的左侧，这暗示着他随时可能被其他事情叫走，但眼下，他还是甘愿待在这里，坐下来，为着另外一些不那么重要的事情。他两手握在一起，没有流露出什么特别的情感。拉斐尔本可以完全不把它们画出来，就像当时其他肖像画一样，只展示模特儿的头和肩。不过，这幅画属于另一类的肖像画，它们更现代，描绘半身像，会考虑手的表现力。当然，很明显，画家只画出一部分手，另一部分被画作下端裁切掉。画家使用这样的方式，让我们产生警惕：有些东西不见了。虽然很不起眼，几乎难以发现，但还是足以令我们知道：大使没有告诉我们他知道的一切，他经手的一切。

他发出的信息既有清晰可辨的，也有隐晦暗示的。我们只知道他愿意告诉我们的东西，其他一无所知。

时间一分分过去，在我们的注视下，肖像似乎发生了变化，好像他的表情在改变。当然，这不是真的，只是我们看得更清楚的结果。然而，起初，它给我们的印象，是它描绘了一种显而易见、无可置疑而且几乎是单调乏味的现实；现在，这幅画开始变得充满心计，十分狡猾，就像巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内他自己一样。观察他的肖像，就像开始慢慢了解这个人一样，逐渐对这个表面上很谦逊的人有了深入了解，他虽从不大声说话，但他却有着所在时代最为洞明世事的心灵。

这很容易变得有点儿吓人，但这位大使，尽管有着一双锐利的铁青色眼睛，却能表现出对我们的重视，让我们安心。他的眼神既没有抬高，也不

放低，而是把我们放在与他同样的水平上。从一开始，他就把我们变成了与他谈话的人。这幅画所在的空间中，要发生一次对话，我们自己就是受邀前往的人，看着我们到达的男人就是主人。他在礼貌地等着我们跟他打招呼。

如果读过他的名著《廷臣论》，对于谈话接下来要聊什么，我们就会有个大概的想法。这本书展示了乌尔比诺宫中的一系列夜晚发生的事情，那是意大利文艺复兴运动的核心地点之一。在宫殿中，有一些高贵的人、教士、诗人和军事家，他们讨论着各自对美、爱的观点，还有他们对王子的忠诚。他们以友谊的精神聚集，用轻松完美的方式，探讨人类心灵最崇高的所在，同时向世间的愉悦致以敬意。完美的平衡，体现在这幅巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内的肖像画中，更是一种整体上三角形设计的一部分，这设计不仅表现出我们植根于大地上的方式，更是要表现我们如何渴求更高的人生维度。因此，它传递出这些讨论所涉言辞的本质，这些言辞中充满了文雅的特定感觉，我们称之为教养。

参考信息

巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内（**1478~1529**）

巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内是意大利外交官，绘制这幅肖像画时，他37岁。他生于卡萨蒂戈地区辉煌的伦巴第家族，靠近曼图亚，并在米兰公爵卢多维克·伊尔·冈萨卡的宫廷中接受教育。巴尔达萨雷是颇有修养的人文主义者，他不仅精通艺术，同时精通拉丁语和希腊语，以及文学和哲学。在1500年，他进入宫廷，为曼图亚侯爵弗朗切斯科·冈萨卡服务。从1504到1516年，他服务于乌尔比诺公爵古达保度·达·蒙特费尔特罗（Guidobaldoda Montefeltro）和弗朗切斯科·马利亚·德拉·诺维（Francesco Maria della Rovere）。此后，他返回曼图亚，在那里待到1524年。1520年，他成为鳏夫，并承担了小品圣职职位，以此结束了自己作为西班牙查尔斯五世宫廷教皇特使的光辉生涯。他死于西班牙托雷多，此后不久被任命为主教。

乌尔比诺是拉斐尔的出生地，就是在这里，两个男人成为朋友。他们在罗马再次相遇，当时是1513年，卡斯蒂利奥内成为乌尔比诺的外交官。这幅肖像画也是在这前后绘制的。拉斐尔当时正在罗马，装饰梵蒂冈的皇宫，这个工作让他从1508年一直干到1520年去世。

肖像画的构成

在15世纪的意大利，很多模特儿都是从侧面描绘，追随古典圆形浮雕的典

范。慢慢地，佛兰德画家发起的四分之三式侧面像开始变得越来越重要，这种方式让画家可以发掘眼睛体现出的心理深度。这幅肖像画创作年代可以追溯到16世纪早期，达·芬奇在1503年创作的标志性人物肖像《蒙娜丽莎》统御了这段时期。这幅着名的画作中有一个关键要素：手部的表现手法，暗示出人物的内在和其动作的实质。达·芬奇绘制《蒙娜丽莎》的肖像画，歌颂人类表现出的理想化的宁静，这种宁静在上帝创造天地万物的过程中转瞬即逝。拉斐尔则特别优待当时特定社会阶层中的某个人物。藏起一半的手是个暗示，反映人物与世界的特定关系。拉斐尔围绕肖像四周绘制了黑色条带，说明他一直希望以这样的方式来为这幅作品加上画框。

《廷臣论》

此书于1528年在意大利发行，对于任何想要了解文艺复兴的人，本书都是必要的参考。“廷臣”（cortisan）这个词，用的是其字面的意思——“宫廷里的绅士”，与缺少各种教育的粗人形成对比。此书是查尔斯五世和弗朗索瓦一世的枕边书，同时成为真正配得上“朝臣”一词之人的范本。本书采取对话的方式，免于暗示自己卖弄学问，其中描述了朝臣应该表现出来的道德、智识和形体方面的素质，这些素质应该受到某种适度的优越感指引。拉斐尔的肖像画反映出了卡斯蒂利奥内的原则，包括他的看法：“一个男人，应该一直比自己的官阶稍微低调一些。”（见该书第二章第19节）同时，他又鼓励朝臣要像躲避一块十分锋利而且有危险的石头一样，避免极端行为，还要尽可能使用新词汇，同时在任何时候都要表现潇洒，也就是说要隐藏内在，表现出的行为和言辞，都要像没费多大力气或思考一样。（见该书第一章第26节）

1.2 面对真实的情感

米开朗基罗·梅里西·卡拉瓦吉，又叫卡拉瓦乔

Caravage, Michelangelo Merisi, dit il Caravaggio

（1571～1610）

《圣母之死》

La Mort de la Vierge

（1605～1606）

布面油画，369厘米×245厘米

巴黎卢浮宫





人们聚在尸身周围。在这个房间里，他们一定觉得很热。画面中有太多红

色。他们厚重宽大的外衣密集地落在地上，一些光线从上面打在他们头上。他们的脸远不如身体语言重要：站立的方式透露出的信息，超出他们的表情，毫无疑问，这是因为悲伤让他们的身份失去意义。他们都是谁，包括面前躺着的女人，什么都无法改变。名字可以等等再说。赏画者马上就能认出画中的场景，就算还不知道画中事件发生的时间和地点，他们在哀悼谁。这场景在哪里都是一样的，无论观赏者是谁。而且，这些人不怕被看到，也不关心我们怎么看待他们的穿戴。他们紧握双手，捂着眼睛，痛苦让他们低下了头。他们就在那里站着，几乎一动不动。他们也做不了什么。

卡拉瓦乔没有描绘生命最后时刻的强烈情感，或是紧接而来那排山倒海的哀恸，他画出的，是此后的事情：惊愕、空虚，还有与死亡相关的仪式开始之前那些手势，它们的徒劳无功令人幻灭，而活着的人，生活还是要继续。后面的一些人物已经开始说话，表现出所剩无几的愤怒。每个人，都以自己的方式陷入悲痛。我们可以听见他们不出声的抽泣。

一个年轻女子坐得离我们很近，低头哭泣，脸埋在手里面。然而，尽管她的痛苦十分真切，但最先打动赏画者的，却是她明亮的脖颈、褐色的头发，还有她琥珀色衣服发出的光辉。在所有的悲哀中，她的美丽似乎有些不协调，有点不合时宜。我们的眼睛停留在她身上，找到一些慰藉。我们允许自己忘记，但是不能太久。大铜盆召回这乏味的现实。它挡住了我们的去路：几乎要把我们绊倒。沉思的时刻结束了，尸身需要摆放整齐。前面这个年轻女子知道应该做什么。

画中人像其他世人一样哀悼死者。尽管画的标题确定无疑，我们还是要凑近努力观察，才能看到那个光晕，一圈细细的金线，飘浮于横躺在我们面前的这个女性头后面。《圣经》一字未提圣母马利亚之死，但在传说中，门徒们奇迹般地被召唤到她面前。我们这里看到的就是他们，赤着脚，疲惫不堪。其中站在右边的这位，手撑着头，在忧愁中沉思。这是圣约翰，根据惯例，在耶稣死后，他来照顾圣母马利亚。笼罩他全身的黑色布料，强调出他的决心。黑衣也说明他在哀悼，把他身体的一部分隐藏起来，但他仍是最警惕、最正直的，他与身边站着的其他人都不一样。

背景中，一道斜线将墙分开，反映出落在人们头上的阴影的重量。和卡拉瓦乔其他画作一样，他用背景表现画中人物之间的关系或是他们自己内心的张力。在某种意义上，背景可称作这些张力的抽象实现，简化成光影的几何关系，反映出它在我们面前展现的一幕幕戏剧。

圣母马利亚躺在桌子上，岁月在她的脸上留下皱纹。衣裙掀起来一部分，露出脚踝。一条毯子匆忙搭在她身上。赏画者由此看出：这是某种事故的场景，她并非安详死去。似乎哀悼者们必须临时想办法，把尸身安顿好，

因为不能让她躺在地上。这个场景如此真实，实际上太过真实。在1607年，神职人员们甚至不敢看这幅画：这些门徒的惊愕从何而来？那受胎告知的天使的善良何在？圣母马利亚死前的默念和祈祷呢？那些把门徒带到圣母马利亚面前而且要把圣母马利亚送上天堂的云彩哪里去了？卡拉瓦乔本该将这个时刻诠释为向天堂的过渡，充满喜乐，而不是生命终结本身。但他没有展示给我们这些，他也没有画出基督。按照惯例，在这类画中，基督本该手里抱着以儿童面目出现的东西，实际上那是他母亲的灵魂，不久后，这灵魂就会受到天国的欢迎。







这幅画中，圣母马利亚的图像不仅令人惊讶，而且让人不安，几乎有种对神明的亵渎。她那永恒的青春和贞洁，本是上帝宏伟计划的一部分。但这幅画丝毫没有表现出上帝赋予的庄严和荣耀；圣母马利亚毫无生气的表情，一点儿也看不出将要发生的喜悦情景。

即便如此，画中却不缺少类似作品应有的设定：巨大的红色幕帘主导了整个场景，在所描绘的现实中，这幕帘带来一种奇怪的戏剧风格。几个世纪以来，这是已成惯例的附属品，提升整个场景的气氛，说明其属于某种更高贵的现实，即使那现实只不过是某一幅仪式用肖像画中必须表现出的威望。然而，在其戏剧化含义背后，它还令人回想起教堂圣殿中的帐幔，用来庇护教堂内殿免受世俗异教之亵渎。

今天，画中场景的设置会令人感到稍稍不安，因为它让人想起某种诡计，对其中现实产生怀疑。赏画者之前可能还对画中人物产生同情，但现在可能会想：那只不过就是一次作秀。

但如果我们退后一点，再次观看，此时就会发现：一切都恰如其分。

圣母马利亚的脸，光打在上面，是我们唯一能完全看清的脸，而其他人的脸以不同方式被阴影遮挡，告诉我们：他们还是这尘世的一部分。然后就是她的衣服，掉落在桌子边缘，在华丽的幕帘下方。即将被遗弃的破烂衣服与它上面的华贵幕布，二者之间的对比，象征穷困与庄严，死亡与展开（déploiement）。幕布，这剧场中不起眼的道具，现在突然承担了异常

重要的责任，因为在它和圣母马利亚的身体之间，卡拉瓦乔建立起一种权威性的平行关系。

画家打破了所有既定规则，人物现实的情感将他带到另一个世界，远远超越空洞传统的世界。如果卡拉瓦乔在尘世和天国之间建立对话，这也是用他自己的言语。如果那巨大的幕帘是衣服的反映，也是因为它提供了对来世的承诺。仅靠布料没有意义，它只是标明超越的可能性。圣母马利亚和她廉价、破烂的衣服承担现实的残酷，但是幕帘让它们改观。画作产生的这个时期还诞生了歌剧，它是对音乐和戏剧的全新组合。当时的绘画作品，同样随之呈现戏剧化的空间，回响着更深的含义。

幕布升起，如歌高昂，升向天国，意味着一种比当下更高尚的生活，一种自由的生活，像咏叹调一般纯洁、有力。也许，这还不是这出戏剧的最后一幕。

参考信息

圣母之死

表现圣母之死的传统手法，可以追溯到公元4世纪对“圣母升天”的一个解释。雅各布斯·德·弗拉金（Jacques de Voragine，约1225或1230~1298年）在自己编着的《金色传奇》（*Légende dorée*）中，收录了这个故事的不同版本，还包括其他很多与基督教历史相关的故事。“圣母升天”的故事，开始于一个天使探访时年32岁的圣母马利亚，宣布她即将死亡。圣母请求天使：“让我的使徒子弟和兄弟聚在我这里，让我的眼在死前可以看到他们，可以让他们埋葬我，可以让我的灵在他们面前回归到天主那里。”不久之后，作者弗拉金以圣母马利亚的口吻这样写“圣母升天”：“所有使徒都被云从讲道的地方接驾而起，并被放在圣母马利亚的门前。”卡拉瓦乔回避了传奇中奇迹的部分。在传奇接下来的故事里，说到圣约翰如何首先到场，如何警告其他使徒：“要注意，弟兄们，当她死时，不要为她哭泣，免得让受苦的人看到，然后还会说：‘看哪，这些人讲复活之道，而他们自己却害怕死亡！’”

天主教教义

将圣母马利亚的形象理想化，与天主教教义的立足点联结在一起：根据“纯洁受胎说”，从一开始，圣母马利亚就豁免了玷污其他人类的原罪。虽然这种观点直到1854年才成为天主教的信条，从中世纪开始，对“纯洁受胎说”的信仰一直引发激烈争论。“圣母升天”是下面这种信条水到渠成的结果：圣母死后，或者更准确地说，圣母在死亡中睡去之后，她的身体和

灵魂由天使带入天堂。艺术家们从中世纪就开始绘制这个主题，尽管此教条到1950年才被接受。

卡拉瓦乔画中的女人，身体柔软无力，而且开始腐烂肿胀，并因此引发了一个丑闻，因为这种方式与前述两种理念暗自冲突。因此，出于神学上的考虑，教会拒绝接受这幅画，而不是因为觉得图像不得体或是不够高贵，从而在美学层面做出的决策。

歌剧的兴起

最早的歌剧，由雅克布·佩里（Jacopo Peri, 1561-1633）所作，并在1597至1600年之间在佛罗伦萨上演，但直到克劳迪奥·蒙泰威尔第（Claudio Monteverdi, 1567～1643）开始采纳这种新的艺术形式，歌剧才开始给人留下深刻印象。1607年2月和3月，《奥菲欧》（*Orfeo*）在曼图亚公爵宫廷中上演两次。无巧不成书，几天之后，公爵本人——文森特·贡萨加，当时最伟大的艺术收藏家之一，收购了卡拉瓦乔的这幅已在罗马掀起轰动的作品。

1.3 猜度未尽之言

巴尔托洛梅奥·贝泰拉

Bartolomeo Bettera

（1639~1687）

《静物：两架诗琴、一架维金纳琴、书，放在有毯子盖着的桌子上》

Nature morte avec deux luths, un virginal et des livres sur une table recouverte d'un tapis

布面油画，70厘米×82.5厘米

耶路撒冷以色列博物馆



桌子上横三竖四地放着一些乐器。整个画面冷峻简朴，它是如此简单，似乎无所求于赏画者。除非我们对早期音乐有特别的兴趣，否则我们对这些东西就是随意瞥一眼，它们都没有什么特别让人惊喜之处，然后我们就走开了。如同其他静物作品一样，标题说得很清楚、准确，干巴巴的，几乎令人失望。它没有解释这幅画，也没有为其注入什么诗意，或是讲述一些历史。它只是描述了一个事实，让人觉得：一切都已经包括在这个列表里面了，就像是列出了一道菜的素材和成分，却没有菜的名字，让我们无所适从。

只有忘记了这幅画的标题，我们才能对它产生兴趣，而且愿意去发掘标题中没有提到的东西，比如打在诗琴背面的白光的亮度、毯子的深红色，还有大大的粉红带子，音乐家在演奏时，用它来支撑乐器。

这些现实完全与其他不同，因为它完全依赖于画家良好的主观意愿。为了描述诗琴令人满意的外形，画家必须赋予它这种形式和各部分的比例关系，并让光从木质表面刷过，但他并非被迫做出现在这样的安排；粉红带

子掉落的方式、那一张有折角的纸从书页中间伸出，自己隐入画面的后部，画家对它们的处理也是出于同样出发点。绘制带有乐器的静物是贝加莫的传统，乐器在当地就是成打生产的。尽管有时很难看出画家是谁，每张画都有一种独特的氛围，从其中包括的细节体现出来。

如果人们希望一幅画有肖像画一般的相似度，画家愿意服从自然，这是基本要求，但是这么做有其局限。绘画作品中的对象承担了与现实世界的某种实际联系，这种联系建立在二者之上，并假定每幅画存在一个特定的意义，而这个意义是存疑的，因为当画家完成图像的绘制时，不太可能完全遵循“这就是它们的实际样子”。很明显，他赋予每样东西特定的角色。

因此，我们现在所在的空间，与日常生活毫无关联。背景中空虚的黑色隐去了图像处于的大环境，还把乐器与现实世界隔离开来，因为它们一起放在这个像舞台一样的桌子上。覆盖桌面的东方织毯足以作为装饰。通过它也看不出什么特定的地方，只知道这是一个优雅、奢华的居所，还能让人在手中感受到羊毛的温暖和厚度。

每一样东西都是一个演员。凭借它的声音和文字，它有形状和颜色，占据特定位置，由特定材料组成。在这幅画中，艺术家展示乐器，每一种乐器代表一种声音，他以这种方式丰富了自己的技艺。

整幅画传递出多种情感。诗琴的曲线与维金纳琴的直线形成对话，前者柔和的线条弥补了后者尖锐的直角。颜色要么是撞色，要么是补色。我们可以看到柔和与微妙的粉色，深沉和温暖的红色。不同颜色的木条构成了前面这把诗琴的背面，与画面后面的诗琴颜色形成高度对比。每一把诗琴在颜色上都与维金纳琴的键盘回应，鲜明的黑色琴键延展、引导人的视线去看织毯上的大幅黑色花纹。小提琴不太起眼，放得比较靠后，体现出更加敏锐的特性，像它弯曲的琴头那么精妙雅致，随时准备退隐不见。





前面这个比较大的诗琴起主导作用。维金纳琴几乎同等重要，它是整个构图的基础。没了它，似乎整个画面就没有根了。当然，维金纳琴和诗琴主导整幅画，情节围绕着它俩展开：它们的相遇构成了音乐会。乐谱放得不远，就在大黑盒子上，盒子上面放着小诗琴。一本厚厚的书，也许是《圣经》，防止乐谱滑下来，或是被吹走。在书页之间，一片纸放在那里，如

同一张书签：看书的人也许是读到这里停了下来，也许是希望标注出某个选定的篇章。

书和乐谱位于画面中心，只有它们的位置标示出它们的重要性。即使放在后面，影子遮住它们一部分，它们还是凭借蕴含的信息驾驭了其他乐器。它们负责建立起和谐之感，教授给我们艺术的原则。

这堆物体慢慢转化成一组橘色，随之让我们一窥其他人物，当时的血肉之躯。音乐家们曾经到过这里，也许至少一位是女性，在演奏维金纳琴。他们放弃了自己的乐器。音乐会是刚刚结束吗？还是他们提前离开了？让他们离开的，是某些小冲突，还是仅仅因为漠不关心？他们的冷淡，甚至也许是他们的匆忙，可以从这些价值不菲的乐器不稳定的摆放中看出。他们可能准备返回，所以觉得不用太担心。但是他们没能再回来，时间过去，灰尘开始安家。

画家具备出色的专业技巧，他很成功地欺骗了我们，如果在博物馆或是画廊中，我们可能误以为画作上的灰没有打扫干净。但这只是假象，一个障眼法。其中的意义很清晰，与17世纪无数静物画类似：事物表面常常充满迷惑，相信它徒劳无益，而且应该谴责。如果赏画者太没有判断力，以致被这样的花招欺骗，那么世界上的陷阱无疑将会把我们拖入黑不见底的深渊。是时候了，我们该把自己奉献给真实的天国。

旋律渐渐消失。这幅画讲述的只有缺席，还有我们只能在转瞬之间了解的真相。

我们不是唯一放纵这个白日梦的人。还有其他人刚刚路过，在诗琴有弧度的背面掠过他们的指尖，在灰尘中留下痕迹。那个人肯定还在附近。也许就是其中一位音乐家，或者就是一个过客，就像我们自己，在灰尘上留下这些无心的线条。

参考信息

乐器

巴尔托洛梅奥·贝泰拉是静物画大师埃瓦里斯托·巴西利斯（Evaristo Baschenis,1617～1677）的学生，像巴西利斯一样，他的工作地点离克雷莫纳（Crémone）的乐器制造商不远。他们以画作为起点，试图展现乐器及其不同使用方法中的美感，以此作为剧院情境的缩影。绘制诗琴是因为它的频率特别，它的乐声常常忧郁而悲伤，充满危险的诱惑力。维金纳琴是一种键琴，常作为女性的乐器，因为它很轻，易于搬运。小提琴当时获

得巨大成功，但在17世纪，它只是刚刚获得贵族认可，此前很长时间都是大众化的、民间的乐器，名声不太好。

错视画

错视画很容易在古代看到，特别是在装饰艺术中。在普林尼的《自然史》（第35卷）中，他讲述了宙克西斯（Zeuxis）绘制的一幅静物画，其中的葡萄如此逼真，以至于鸟儿会飞落去啄它们。但是宙克西斯也不得不承认败于竞争对手帕贺塞斯（Parrhasios）之手，后者邀请宙克西斯掀开自己所做的一幅画上的幕帘，而宙克西斯没有注意到那幕帘本身也是画的。从此，错视画被看作画家技艺的证明，不过同时也成为对轻信及其后果的道德反映。从这个角度来说，在17世纪的静物画图像中，错视画扮演了重要角色。

东方织毯

从14世纪开始，东方织毯就出现在西方艺术中，最早出现于宗教主题的画作中，后来是肖像画和静物画。这些织毯来自东方，从日内瓦和威尼斯进口，它们有着显眼的亮红色，很多都产自东土耳其的帕加马（Pergame）。人们觉得它们太珍贵，不能铺在地上，因此用来作为桌布。这些织毯既体现了与土耳其的繁盛贸易，又凭借其上繁复的几何设计，为图像增加了抽象之感。

灰尘

在这幅画中，比起乐器来说，也许灰尘是更为重要的元素，因为它们十分易于引人深思。其象征意义与人类的命运联系在一起，这源于《创世记》："耶和华神用地上的尘土造人。"（《创世记》2.7）当人犯下原罪后，上帝诅咒诱惑夏娃的蛇："你必用肚子行走，终生吃土。"（《创世记》3.14）然后上帝转向亚当并对他说："你必汗流满面才得糊口，直到你归了土，因为你是从土而出的。你本是尘土，仍要归于尘土。"（《创世记》3.19）接着将亚当赶出伊甸园。

1.4 似曾相识

约翰·康斯太勃尔

John Constable

（1776~1837）

《赫尔明汉姆小山谷》或《赫尔明汉姆公园里的小河谷（萨福克）》

Helmingham Dell. Vallon dans le parc de Helmingham（*Suffolk*）

（1823）

布面油画，103厘米×129厘米

巴黎卢浮宫



这次散步平淡无奇。我们常常走过这样的小路，这里所有的细节我们都很熟悉，不再会对它们多留意。它都不足以称为风景，但我们不会这样想。我们要停下来，看看四周，后退一步，弄清楚这乡下的角落是否真值得入画。这时间正合适，平淡简朴。自然万物的秩序不受干扰。如果外面真发生什么事情，离我们也太远了，我们什么都听不到。眼下，我们唯一要面对的问题，就是小桥上的扶手。也许应该把它修葺一下，避免有人从这边掉下去，尽管它这个样子也许已经维持了很久。住在附近的孩子们已经习惯了，还没有发生过什么不幸。这里几乎没有什么事情会发生。

康斯太勃尔的绘画以平淡为基础。如果它让今天的观者感到不安，可能是因为我们从中发现：尽管可能没有必要，我们还是可以进入图像中的世界。这个世界不用分析和理解，图像没有隐藏任何威胁，连最小的谜都没有。行游者应该相信艺术家，他对这个地方了如指掌，他将自然世界记录下来，我们要做的就是探索。

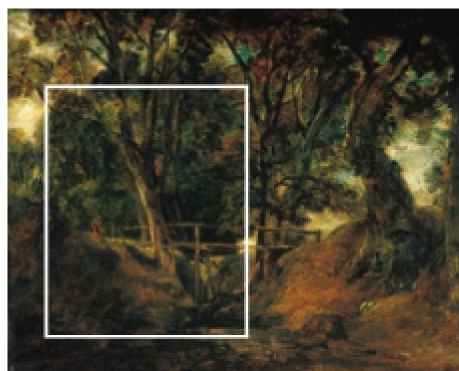
行游者在这里轻松随意。小溪看起来不深，打湿靴子是唯一可能的危险。叶子的颜色搭配恰当，庞大的树干已经目睹过好几代从这条路经过的行游者。

画家像一个谨慎的主人，他强调出风景中的许多方面，同时又没有让其陷入无趣。他久经训练的眼睛发现了穿裙子女人的轮廓，他点出了浮在水中的细枝嫩条，还观察到：这些古树经历了最近的暴风雨，并没有受到太多伤害。

没有其他太多可看的了。画家让自己描绘这样一个有些平庸的地方，一个没有什么典故能够转换成图画元素的地方，真是颇为奢侈。这里就是我们的日常生活之地。康斯太勃尔把我们从惯例中带出，带入到他自己喜欢在其中漫步之处。其特别之处在于：它拥有着全新的、平静祥和的气氛，这种平静祥和有意忽略了世界其他部分，以及所有喧嚣与骚动。有人可能会猜测：主观上这样选择，反映出画家的意图，康斯太勃尔想给我们讲述这样的现实，或者说他冒着某些风险。但是他让我们看到的，也是其他观者所能见之物，我们每个人都能验证的东西。他尽可能靠近外部的现实，并且不对其做任何转换。这就是他的勇敢所在。

对于康斯太勃尔来说，风景影响我们情感的能力不仅限于它带来不一样的观点。他处理主题的方式直截了当，似乎与自然有着最亲密的关系。他总是绘制身边的景物，希望表现或证明的，也不过是这样的事实：他从身边看到的一切，都是一代一代安宁平和地传下来的，这样的方式让他成为如今的他。可能他也感到某种自豪感，但是最主要的感情，是一种特别的安全感；当我们发现自己童年最早时熟知的地方时，我们都会产生这种安全感。这种平衡和舒适的感觉十分强大，赏画者刚看到这幅画时就会感受

到，甚至会让我们产生一点点厌倦。即使是第一次看到它，看起来也是过于熟悉了。





这种似曾相识之感，是康斯太勃尔绘画作品的主要特征之一。因其如此，他的作品与整个图像传统相异：几个世纪来，那些或宗教或世俗的作品是要让观者感到心神不宁，要把我们传送到其他的精神世界中，讲述充满奇迹或是恐怖可怕的故事，或是表现力量的变化。康斯太勃尔的画中没有说教。相反，它们记录下日常生活的平淡，并为生命的自然栖息之地赋予前

所未有的价值，而这在以往的历史中付之阙如。

我们都可以在这些风景中把自己辨识出来。地点的具体细节无足轻重。我们脚下，潮湿土地的气味、干木头发出的噼啪声，不管在哪里都是一样的。我们会隐约觉得：要是必须在夜幕降临前回家，我们也不用担心找不到最近的村庄或是道路。四周蔓生的植物足以令我们赏心悦目，人们也文明有礼，能让我们不必担心发生什么不幸。画作愿意为我们带路，也不过多发问。在康斯太勃尔之前，每个人都会觉得与之有所联系的这些微小事物、这些称不上神秘的小径，都不会在绘画作品中出现。

康斯太勃尔为绘画艺术带入全新的手法，是描述细微之物的全新手法。他的画作有着令人耳目一新的新奇之感，在19世纪，要欣赏这一点无疑要比今天难得多；好几代艺术家，包括印象派艺术家，都一直紧密跟随他的脚步，更不用说今天的明信片和各种节假日快照了。仿佛在我们生命中的某个时刻，我们都曾在康斯太勃尔笔下的乡村中度过某个周末，而且他就在同样的这些溪流岸上担任我们的向导。他的乡村已经成为我们记忆的一部分，被我们吸收得如此彻底，以至于我们都忘记了美学选择在其中担任的角色。

画家与自然之间的亲密关系，同样为各种事物之间带来某种实在的亲近感，这种亲近感可以从画面框定的方式看出来，它限定了画家的兴趣点：如果与过去历史上的种种构图相比较，这幅画更注重细节。过去，仅仅几棵树、一条溪流，不足以作为一幅风景画的主题建立起来，可在这里，它们构成了画作的主要母题。画作满足于挖掘一块简朴的土地，反映出我们在漫步时周围的现实。画面是否覆盖了足够广大的空间，这已经不再是一个问题。没必要看那么远。我们永远不会走那么远。没必要担心画中男子或女子的行程，赏画者慢慢能理解：没人强迫我们去艳羡他们。我们甚至发现：我们可以随便想些其他事情。

风景画已经不再需要展现它的野心和乌托邦式的视野。它让我们置身于我们身边的环境，这里是我们可以居住的地方，我们十分了解这个环境，与我们完美登对。

参考信息

康斯太勃尔的萨福克

康斯太勃尔生于东勃高尔特（East Bergholt）的萨福克村，在他成长时，他将所有的时间都用来描绘这个村庄和当地的风景。在1821年他给朋友约翰·费舍尔（JohnFisher）的信中写道：“我画得最好的，还是我自己的地

方，画画于我，更是感受，我将‘自己漫不经心的童年’与所有躺在斯陶尔河（Stour）河岸上的时光联系在一起，那些场景让我成为一个画家，我心怀感激。”康斯太勃尔的兄弟作为管家受雇于托尔马什家族（Tollemache），该家族拥有当地的地产。康斯太勃尔在访问赫尔明汉姆教区的途中，绘制了这个风景的多个版本，画中有赫尔明汉姆的一个小河谷。画中右侧，可以看到一棵大大的橡树，树干弯曲。现在它还树立在赫尔明汉姆公园，向公众开放。

卢浮宫中的这幅作品，选取了康斯太勃尔在其他两幅画中使用的母题，其中一幅绘制于1826年，现在存于美国费城的约翰·约翰逊收藏（John G. JohnsonCollection）；另一幅绘制于1830年，目前存于美国堪萨斯城的威廉·洛克希尔·内尔逊美术馆。这幅画中的小桥现在已经修葺过了。

一种新型绘画

康斯太勃尔的风景画，放弃了所有的叙事意图，这也反映出绘画主题发展的一个重要阶段，其根源可追溯到17世纪，主要出现在克劳德·洛兰和鲁本斯的作品中，荷兰大师雷斯达尔和伦勃朗的作品中也能发现。康斯太勃尔放弃了宗教和文学的象征主题，而是追随庚斯博罗在一个世纪前开启的路线。后者同样是萨福克当地人，曾赋予风景在英格兰绘画史上从未有过的重要性。用康斯太勃尔的话说，庚斯博罗的风景“使人安心，温柔动人”。两位画家都在作品中寻求记录情感的真实状态。但康斯太勃尔以记录客观自然的手法，发掘出对于地理的强烈兴趣，他研究天空、云以及构成彩虹的色谱，从而为这种亲密的绘画风格加入更多特质。采用这种方式，19世纪早期的风景画既实现了通用原则，又有一种特定的意识，这种意识介于对自然的“科学”观察和坚定的主观认知之间。

风景画画家的沉思

在1833到1836年之间，康斯太勃尔在伦敦和伍斯特市（Worcester）做了一系列演讲，他在其中表达了对于绘画特别是风景画的看法。比如，他指出：“绘画是一种科学，应该作为对自然发展的探索。那么，为什么风景画不能被看作自然哲学的分支，为什么风景画只能被看成实验？”在他1836年的一篇研究文章中，我们可以发现，他谈到自己此前绘制过的一棵橡树的命运，并称其为“年轻女士”：“说她死于心碎，这毫不过分。……令我悲伤的是，我看到一块卑鄙的木板钉在她身上，上面用大大的字母写着：‘所有流浪者和乞丐都将依法论处。’这树似乎已经感受到了那种耻辱，因为那时树冠上某些树枝已经枯萎。

1.5 相信自己置身于影院之中

爱德华·霍普

Edward Hopper

（1882~1967）

《夜鹰》，又名《夜间徘徊的人》

Nighthawks（《Les Rôdeurs nocturnes》）

（1942）

布面油画，84.1厘米×152.4厘米

芝加哥艺术研究院

（1942~1951）



几点了？这真算不上是个问题，只是我们出于习惯脱口而出，是无意识的反射。有一件事可以确定：已经很晚了。对很多事情来说都很晚了。街道寂静，夜看不到尽头。酒吧的霓虹灯光耀刺眼。很快，我们就会走过街角，在那之后，一无所有，尽是空虚。我们可以走进去，坐下来歇一会

儿，喝杯咖啡。酒吧里面一定很凉快；对面街区的公寓，窗户全都开着。这样的夜，不睡觉似乎是唯一选择。

酒吧前台延伸到画面之外。走在人行道上，下班的脚步声大得有些不自然。这城镇如此干净，看起来仿佛电影布景，街道如同位于好莱坞电影厂内搭建起来的废弃城镇中。

然而它是真实存在的，这是纽约的格林威治大道。菲利斯（Phillies）酒吧也是真的。霍普住在附近时，可能经常来这里。他只画出了主体结构，现实的外壳，但是他加入了足够现实的细节，让我们相信这幅画。我们确实怀有疑问，会暗自思忖：这真是曼哈顿的一角吗？还是用纸牌重新做出来的？画家仅仅借助日常生活的一些事物，而且它们都跟画中人物有关联。它们可能是演员需要用来充实角色的道具：对面商店中的收款机、酒吧圆凳、一些杯子还有香烟。没什么复杂的东西，只是为了建立人物的性格，让场景更真实。

我们从旁边走过，会想象自己是在一部电影里面，这是一部黑白电影，颜色是后加上去的。对话都很简短，就是交换几个词，头都不用抬。我们对面的男人，手肘放在柜台上，说话听起来像是亨弗莱·鲍嘉吧。在他帽子的沉重阴影下，他的眼睛盯着前面的某个地方。涂抹了重重眼影的女人在看自己的指甲。他们彼此了解多少？也许他们刚刚相遇，没有必要说话。再说，他们还能说些什么呢？酒保在柜台下找着什么，随便应对几个字。这些他早见识过了，而且远不只这些。

霍普的画中充满了顺滑与光洁，似乎他的画笔运转之间，从未遇到任何障碍。一切井然有序，包括缄默和鲜亮的颜色。画作表面毫无质感，充满冷漠，感觉不到任何变化。没有意料之外的事物，这让观者的眼光游移，我们的眼睛会在色块之间游走。霍普的人物对我们和外部世界不感兴趣，那个坐在酒吧里、背对着我们的男人明确表现出这一点。他自成一隅，满足于一个人坐着圆凳子，占着吧台较长的一边，与其他饮者保持一定距离。

菲利斯酒吧整夜营业，它的窗户透出耀眼的光，照亮对面的楼，试图侵入商店里面，在一扇窗内的墙上投射出三角形的光，但这光仍然避开着它触碰的一切。在很多早期绘画中，移动的自然光和灯的亮度会伴随我们的思路，暗示时间流逝，让我们更靠近画作观察，同时这也是对艺术家的挑战，他们必须抓住闪耀的光，还有它造成的细微差别。与这种传统对比，霍普成功捕捉了电光源的纯功能性的冷淡，这冷淡映射在建筑物的轮廓线上。这种光没有感情，倾泻而下，一成不变，控制到位，像牙医诊所的光，照得皮肤表面惨白。


PHILLIES





酒吧的内部装潢让街道沐浴在绿色之中，同时晕染了整幅画作：人行道、商铺和它空荡荡的橱窗，甚至还有百叶窗，街区公寓的住户们因为炎热让它们开着。画面构图和裁切的方式让我们无法看到第一层窗户以上的地方，并令画面的氛围更加沉重。天空遥遥在上，完全看不到。苍白的图画不让任何东西透过，一丝风都不行。

我们可能产生这样一种幻觉：如果我们在这幅画前——这栋建筑前——待的时间太长，会发生某些事情——鬼鬼祟祟的影子现身在某个窗口，出现另一个过路人，或是酒吧里发生什么。

但是没有，这幅画依旧是令人绝望般的单调，一点点异常都没有。看起来一切都那么简单，简单到极致。而且我们也永远不会去这个表象世界之外冒险。霍普的画有着陷阱般的功效，在观者中创造出期待，邀请我们想象：既然存在这样的虚空，就会有东西来填补它。他提供了场景和人物，但从不给剧情。仿佛他给自己安排了一个知道自己绝不会出席的会议。就是在这之中，隐藏着画作的价值：只要我们开始想，这图像是一种欺骗，而且比它看起来更无趣，我们就明确理解了霍普艺术的构成特点。他真正的主题超越了任何纯描绘性质的事物，是要表达一种占据了赏画者的幻灭感。我们也进入沉默之中，这沉默淹没了酒吧里刺眼的灯光下的其他人；能替代街道的黑暗的，也只有那刺眼的灯光。在灯光下，夜间在街中行走的男人更显得孤单。菲利斯酒吧实在没什么好看。或者说，即使有的话，最好不过，也是另一种空虚。

如果我们试着要进去呢？但可能已经错过入口了，现在找不到入口。在这慢镜头般的图像中，霍普成功地诱我们深入。我们常常在夜晚感到疲倦，画作利用了这一点。我们需要追溯自己的脚步，找到门。它会在哪里？不值得这么费力，已经太晚了，还是下次吧。

参考信息

海明威写的小故事

据说，霍普的这幅画，灵感来自厄内斯特·海明威写的小故事——《杀手们》。这个故事首次发表于1927年，讲的是两个雇佣枪手，他们在餐馆中等待自己的目标，但此人没有在当晚出现。十几页的故事，其整体的气氛要比情节更重要，营造出宿命和冷漠之感。“亨利餐厅的门开了，进来两个男人。他们坐在吧台前……”“我总忍不住去想，他在屋里等着，知道自己要被干掉。太糟糕了。”“哎，”乔治说，“你最好别这么想。”

画中男性人物的轮廓基于霍普自己，不过也很难说是自画像。霍普的妻子，约瑟芬·尼维森，充当了画中女性的模特，她在霍普其他很多作品中也是如此。

霍普和影院

霍普是影院的忠实粉丝。“当我没心情画画时，”他曾这么说，“我会去电影院待上一星期甚至更长时间。”霍普的美学在很多方面都体现了好莱坞的世界：镜头般的装置、用光的明显对比、透视，这些都让人想起运动中的摄像机、画面电影胶片般的光滑质感和对空间的几何运用。即便如此，也没有什么直接证据，能证明霍普有哪张画直接指向某部电影。不过，他的图像常常影响了电影行业，电影常借鉴他的画中直线形的装饰，因为很容易操作，还能产生空虚感，很容易营造出一种戏剧化的张力。

最着名的例子，是希区柯克1960年的《精神病患者》。其中重现了霍普1925年的作品《铁路》中的房子。对霍普最近的响应，是在大卫·林奇（作品有《蓝丝绒》、《双峰》和《史崔特先生的故事》）和维姆·文德斯的作品中，后者的《终结暴力》一片中参考了《夜鹰》这幅画。

霍普的现实主义

霍普的现实主义手法直截了当，这属于观念史中更广阔的趋势，来源可追溯到美国艺术的起源。美国的绘画，发端于17世纪荷兰的新教传统，两个

世纪后，仍然表现出它对日常生活的热爱，以及对展现社会真实可信一面的渴望，因此十分注重细节。讲求实际的观察，并急于直接表现可见世界，这些都超越了艺术上相对抽象的考虑，最终体现为世俗化的艺术。其结果是，越老练的绘画，就越接近客观真实，其中没有过多戏剧化情节或是明显的感情表达。这样的态度发展到极致，必然会积聚出错视画般的效果，而这也是美国画家在19世纪的追求之一。霍普避免引起错觉的艺术手法，而是采取相对隔离的现实主义处理，也就是说，他不仅仅只是一个以图解的方式作画的人。他的叙述方式不会欺骗观察者，他会罗列事物，但不会玩弄我们：对他来说，现实既无所不在，又难以接近。

1.6 认识世界的实质

安东尼·塔皮埃斯

Antoni Tàpies

（1923~）

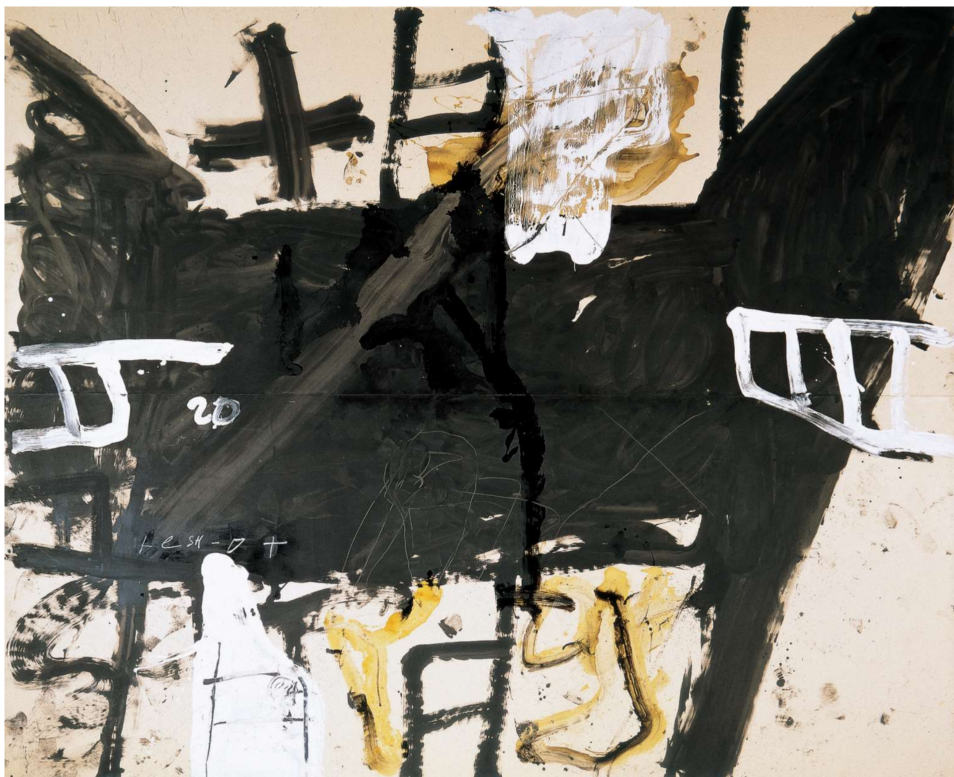
《七把椅子》

Set cadires（*Sept chaises*）

（1984）

混合媒介，纸，橡胶和帆布，307厘米×376厘米

马德里电信艺术收藏画廊



可能是土，或者干掉的泥巴，造成了画面上的棕色污迹，让它们比背景中的浅褐色更突出，巨大的画作表面涂抹着颜料，周边是一些原始的形状。在钙化的物质中，有一些厚重的线条。这幅画最初击中我们的，是它与我们平常所见之物完全不同：我们在其中识别不出任何可能构成一个图像的东西，任何源于传统标准的东西都没有。出于可以理解的不安，我们试着弄清楚：这一大堆原材料凑在一起，怎么能被称为艺术品？这样的一幅画，如果没有任何能辨识出来的意义，而且我们甚至不能欣赏制作它的过程中浸润的实际技巧，它有什么用处？

很多人认为：即使是最不吸引人的平常一角，艺术家也能让它充满诱惑。在古典绘画中，我们欣赏乞丐身上的一块破布，不是因为上面的泥土或是松散的线头，而是描绘它们的逼真方式，还有艺术品展现的精湛技艺，让真实世界中的对象变得不再重要。当它们被重现后，灰尘和污垢，这些日常生活中无人关心甚至是令人生厌的东西，就改变了根本的本质，它们变成了艺术。解读这幅作品的难题在于：一般的图像作品会与观者之间建立起相对舒适的距离，而塔皮埃斯去掉了这个距离。令人不快的现实与其美学处理手法之间存在平衡，这种平衡让人感到紧张。仿佛某种物质：一面墙的碎片，或是一片土地，从现实世界中抽离出来放在这里，都没怎么修改、美化。其实这一切都是错觉，塔皮埃斯的作品与传统之间的差异，可能没有我们一开始猜想的那么大。对他来说，这仍是如何隐藏自己手法的问题。过去，艺术家有意轻视绘画作品的物理现实意义，着重于它表现的虚幻对象。这里，现实似乎毫无改变，并且显然得益于艺术家在某一小段时空里的关注点：在传递给别人之前，他在上面加入了一点点也许是很多颜色。画作看起来被抛弃了，作为观者，我们也几乎要认为自己处于同样境地：我们也已经被抛弃了。我们就是这样，无能为力，在接近于根本层面的现实对象面前，我们失去了自己的角色；对于这根本层面的现实，我们也将要承认：它也是一幅图像作品，只是伴随着一些不情愿。

我们身边的一切，这幅画中似乎都没有体现。看来在它面前停留没有任何意义。然而，这是关键所在，画家自己曾在它面前停留过。他集中自己的精力、智慧和所有教养，创造出这不规则的平面，形成不确定的空间，其中，不同的棕色形状，与流动的白色条纹彼此重叠。这幅大型画作中的几何造型风格明确，而其中各种颜色的色块模糊不定，二者大相径庭。一大块黏性物质中间，爆发出毋庸置疑的物理力量。我们认识到：原以为是偶然为之的作品，实际上有正面表达的明确意图。那些蛮不讲理的形状，似乎在厚重的颜料中蹒跚而行，最终揭示了它们的重要性：那面墙必须被征服，某种工具——是一片木头还是一个刷子的把手这都不重要——必须打入到墙面中，产生这些轮廓线条，比起它们的最终结局，这些轮廓线条的出现更为关键。

椅子们准备就绪，等待。笔直竖立的、倒立的、从前面和侧面看过去的。有些摇晃，但是就在那里。不管我们来自何方，坐下来休息几分钟还是有可能的。我们可能会中止旅程。七把椅子就像七天，上帝创造整个世界、加上额外的休息日，正好七天。





画作告诉我们：与现实的相遇不可避免。这现实的本质我们无法理解，或者，最好的情况是：还是有些东西有待发现。这是一个简单的事实，但其中含义丰富，就像我们脚下的土地不言自明，就像保护我们、封闭我们的墙一样无可争议，就像一把空椅子，摆出欢迎的姿态。

第二次世界大战后的余波造就了塔皮埃斯的作品。他开发了一个极其直接

的绘画世界，一片等待耕种的新土地：加泰罗尼亚的土地，这片土地在他所有的绘画中破碎、下陷，而我们仿佛就在它上面行走。他用自己这幅画作灌溉这片土地。在上面写下不连贯的数字，这是数学计算仅剩的遗迹，而其最初的数据早已丢失，它们的法则还有待发现。画作顶端，一个大棕十字架倾斜着，立在沙床上。画家不断为这基督教中战胜死亡的标志添加意义，它担任多重角色：神圣的标志，但首先是塔皮埃斯（Tàpies）名字中的字母T，也来自他妻子的名字特蕾莎（Thérèsa）。十字架结合了普遍与具体。它在画作上签署，如同这是一页文档，像是一个没有完全掌握书写艺术的人的庄严标记。它如同一个不识字的人的签名，是人类尊严和认可至高无上的符号，是我们的存在和信仰的授权。在此，夫妇的本质以独特而又孤立的标志为形式。塔皮埃斯这个十字架是贴上去的，而不是绘制出来的，以这样的方式，他让画作超越了历史的局限。

塔皮埃斯把我们变成了探险者。我们是第一批看到这些粗糙符号的人，手扫过那些霉污，以看清下面远古的记述。它就像一根石柱，一个计划，一个迷失的项目，一幢建筑物的草图。又如一间我们可以坐下来聊天的房间。地面是土质的，椅子整齐地靠着四面墙。这幅画作有某些象征性的意义。它在讲述一个角色都已经消失了的故事。

史前时期的艺术家们使用的材料也就是这些。他们使用烟赭石，组合黑与白，用手做颜料，绘制许多动物种群的轮廓。在他们之间，在岩洞的阴影之间，一个决定产生了：要让自己脑海中显现他们害怕或是渴望的形状，要开拓一个能给予他们丢失之物的空间，要在外面的无限世界和还没有名字的情感间建立联系——要创造图像。

塔皮埃斯的作品激发了我们对于绘画原始性质的记忆；那时，我们无法构想出别的东西，只有用图像建立与我们所不了解的世界之间的联系，用图像给我们给养。

十字架要是再倾斜一点儿，就可以完全转变为一个加号，暗示乘法的信号。这一天终将到来，从现在开始大概一个小时，也许是在未来的一个世纪中，当世界玩弄着仍然隐形的数字，进行无尽的计算操作时。到时，我们将会找出无限的含义。十字架的四根臂膀会让世界从各个方向打开。我们准备开始了，这是时间的黎明。

现在，我们在第二天。对于这些碎片，如果不是哀悼死者，我们应该做什么？那些在别处曾经说话、安坐的人。这黏土一样的东西除了建造之外，我们还能用它做什么？我们可以让自己沉入泥泞中，或者将泥土晾干一些，然后用来建造墙、房屋和城镇。接下来，创造新生命。

参考信息

墙

在加泰罗尼亚语中，“tàpies”是“墙”的意思。“命运真是诡异，它就铭记在我的名字里。”塔皮埃斯在自己1981年出版的回忆录中写道。“墙的图像可以包含无数暗示。隔离、幽闭恐惧症；犹太人的哭墙，监狱的墙；时间的见证者；清洁、光滑、平静、轻快或是饱受折磨的表面，在衰老、破旧。”画作假定自己为一块墙面，也声明了作为墙拥有的召唤能力。如果它一开始似乎就失去意义，而且对于人类的事情毫不在乎，那么它马上就能宣明自己的身份：浸入真实世界的一块空间，也是历史的仓库。艺术家取材过去的暴力和情感，营造出令人目瞪口呆的一个版本。就像一块等待书写的干净石板，它不同于涂鸦，画布和墙让人想起艺术的破坏力：匿名又充满叛逆的书写打碎了僵化的意识形态，就像它打破语法规则一样，宣称：所有的作品中，都有一种内在的、反抗压迫的力量，并以各种可以感知的形式出现。

椅子作为主题

塔皮埃斯常常在作品中绘制椅子。它们可以被解读为日常物体，同时，又引发人们的沉思。这个主题最动人的作品，是装饰在巴塞罗那安东尼·塔皮埃斯基金会外墙上的“云与椅”。该作品由铝管和不锈钢制成，创作于1990年，它在建筑物的现实和空间的无限之间创造出一种意味深长的转换：一把椅子的剪影轮廓，摆放在用云书写的复杂书法之上，突兀而出，直指天空。

材料的匮乏

画作的物理外形让我们想起未经处理的墙面，以此令我们将艺术家的活动与第一批在洞穴中制作图像的人类联系起来。就我们目前所知，史前洞穴壁画没有装饰性，可能是为了在宗教仪式或魔法中起到某些作用，它们被看作社群生命的一个重要部分。画家完全遵循了这种根本的需求标准，而且毫不妥协。他的作品，可能会被视为封存了人类和身边世界之间的关系的空间，一个一切都可以通过赭石、泥土和灰尘表述的空间。这种想要摆脱所有不必要之物的希望，特别表现为塔皮埃斯对远东哲学思想的兴趣，尤其是禅。因此，画作探索虚空的方式引发人们的冥想。

2 思忖崇高与庄严

有些作品可以让我们呆若木鸡。我们不得不停下来，却不知道为什么。不是所有的画第一眼看上去都那么悦目。这时，我们的美学观点已经不再重要。一开始，我们只是会感到这幅作品比我们强大。它统御了我们的敬意，有时还会引出强烈的感情，让我们觉得不安。

如果这充满疑问的画作很著名，历史为它积累的声名，会让我们的心态更为复杂。我们既被它远扬的声望吸引，同时，这名声又会遮蔽我们的视线，最后都无法确定我们是在回应画作本身，还是它的声望。在看到的和想要看到的东西之间，我们难以分辨彼此。

我们会感到正在面对一件绝对存在，这种感觉能超越那些问题，因为它能产生稳定感，并让我们从作品的长久生命中汲取力量。能够产生这种绝对感的作品，会深深印在我们脑海中。在看其他画作时我们也有这种感受，我们本想再次观看，似乎是为了确认其真实性，即使我们隐约有些担心将来也许会失望：因为我们怕此前看到的只是易逝的幻觉，是我们一时兴起或是无法控制的环境的后果。

但是作品本身可以抵抗这种冲动，它们表达出的想法和感觉，要超出我们自己的所能；我们怀疑自己永远无法完全理解它们。并不是因为它们面对我们时呈现出令人疑惑的图像，或是表现出卖弄招摇式的复杂。实际上恰恰相反。它们清晰明确，因此超越我们日常的视觉体验。它们证明了一种令人惊讶的和谐，或是体现出少见的协调，生活只在某些非凡的时刻才会揭示出这些难能可贵的协调。

2.1 参与重大事件

罗吉尔·凡·德尔·维登

Rogier Van der Weyden

（约1400~1464）

《卸下圣体》

La Descente de Croix

（1435）

木板油画，220厘米×262厘米

马德里普拉多博物馆



一出宏伟的芭蕾舞剧，在目瞪口呆的观者面前拉开大幕。这幅作品要我们付出敬畏之心。作为一幅绘画作品，它是如此栩栩如生，是一个充满戏剧性的事件。画中人物形象的张力十足，让我们无法再靠近。真的啊，我们再也不会遇到这样的事情了：有一条看不见的线，拦在我们面前。

基督的身体正在从十字架上卸下来。圣母马利亚已经崩溃倒地，就在圣约翰近旁，圣约翰冲过来要扶住她。抹大拉的马利亚双手绞在一起。这里还有其他人，他们在帮忙、旁观，或是双眼已被泪水盈满。艺术家给这些动人的身体以重量，如同同时期教堂中丰富的雕像。他把人物置于抽象的壁龛中，空气流动在各个主要人物之间，仿佛他们是从木头中雕刻出来的。他们沉重的袍子落在地上，皱褶也随之在地面展开。画幅的巨大体量足以让其中充满丰富的细节，我们也可以去猜测这些细节的奢华：透明的面纱、衣袍上刺绣花纹的精美、细腻与优雅。没什么能让这些人物蹒跚不前，不管是堆积起来的布料，还是看起来混乱不堪的织物。人物背后的镀金表面拦住了我们望向画板的视线，在它前面，一些主要颜色共同产生出一种节奏感，让人难以抗拒。人物的受难得以扎根。

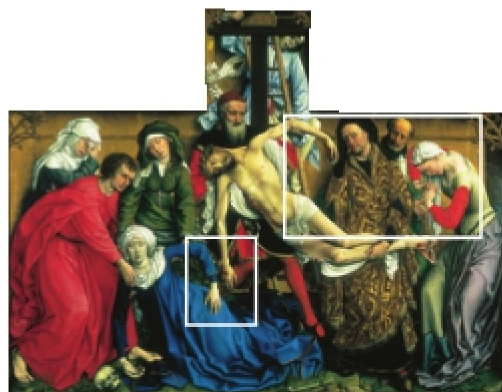
画中人物缺乏运动感，从而传递出他们感受到的恐惧。他们的位置有些荒谬，难以维持。我们可以想象：如此多的痛苦累积在一起，一定会制造出一场真正的爆炸，就像这么多能量被局限在这么小的空间内。但是什么都没有发生。一切都已石化。历史展开了，但没有前进。基督的身体仍然悬在十字架和地面之间，他将要被放在地面上。圣母马利亚昏过去了，但她没有完全倒在地上。圣约翰无法把她扶起来。抹大拉的马利亚身体抽搐着，冻结在时间中。这里的气氛无法缓解，宽恕也未发生。

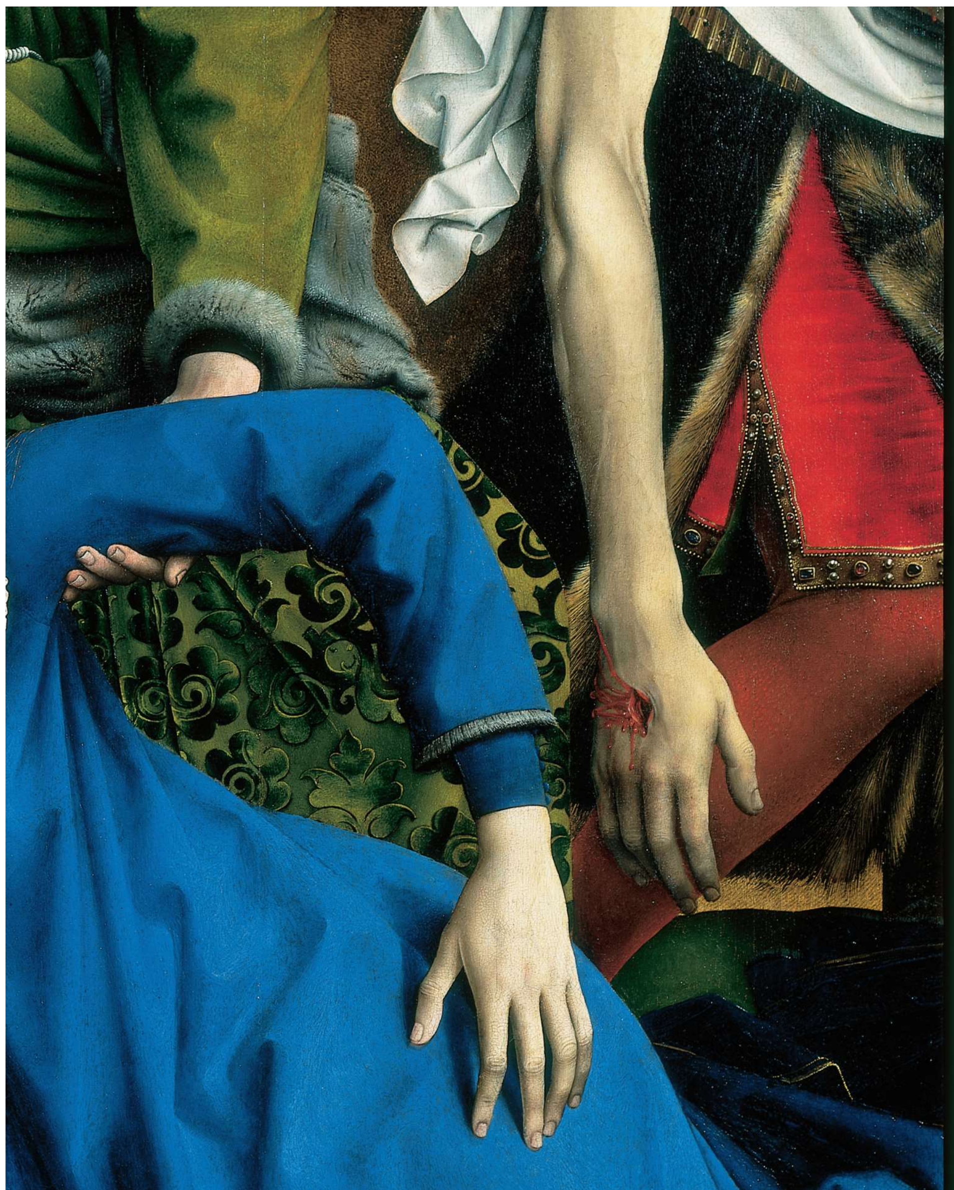
尽管这些人物确实受到雕塑影响，他们的静止不仅仅取之于雕塑，而是融入其中。是他们的不幸把他们变成了石头。

画家将逼真性发挥到了极致。与此同时，他为人物安排了抽象的构图，将他们变成基督受难的符号。圣母马利亚的轮廓构成了一个阿拉伯式的藤蔓花纹，而这也与她儿子的姿态类似：她胸部的曲线、她左臂的角度和她身体伸展的样子，这都复制了基督身体的姿势。儿子的死对她是一记重击，她自己的身体都随之变形。她脸色苍白，看上去都变成了灰色，儿子的痛苦吸干了她的血。基督的血肉也许还残留一丝余温，映衬着她天空色的斗篷，这斗篷似乎从未如此之蓝，而马利亚已经浑身冰冷。

圣母的形象着实呼应了基督的身体，是对它的延伸和放大。在画面下方，画家有意让圣母成为所有苦难的承受者。这幅画的影响力十分仰仗于这情感的波动，所有的人物也被这情感波动压倒，而且在其自身的波澜壮阔和人物的恐惧惯性之间形成鲜明对比；就像池塘里面的波纹一样，不断放大，而且从它们的原点发散开来。构图的线条告诉我们：它会反弹、回

响，而且超出画作之外。







15世纪早期的信徒们来到这幅祭坛画前祈祷，一定能够产生上面所说的感受。时间在变，中世纪面临终结，这幅绘画作品不再想方设法只是为了让同代人了解教会的历史。它还表达出处于同样境地的人拥有的情感，这些人同样是血肉之躯，同样是人类脆弱本质的牺牲品。信徒不用走得更近，因为悲哀已经从画面中溢出，足以把我们浸入其中。我们从中发现自己的某种存在，尽管经过变形。一切看起来如此真实，然而一切又各不相同。落下的死亡躯体，让我们的心像一只受惊想要飞走的鸟。在这舞台中，即使是最细微的手势也自有其意义；这舞台也表明：任何一个细节、任何一滴泪，都值得我们的注意。在画家手中，眼泪在哀悼者的面颊上闪耀，让光听它们使唤。生命没有丧失自己的重量，悲惨遭遇让它放射出壮丽绚烂的光芒。死亡，不再是恐惧的来源。

圣约翰靠近圣母。他的红色斗篷会温暖圣母。圣母上方，绿色的衣服出现，仿佛有生命的萋萋芳草。这是搀扶圣母的圣女之一。抹大拉的马利亚，她的身体因恐惧而扭曲，似乎一瞬间承受了所有折磨，从红色变成绿色，由受难而被抛弃。她的衣衫综合了一切，包括情感和颜色。姿势或坐或站，她的衣服转为紫色。石头般的灰色扼住她的咽喉。她双手紧扣在面前，如同锁链监禁了她。她的姿势中包含了恐惧和痛苦的所有形式，这姿势既高尚又疯狂，对于分心和沉思，它怒目而视；姿势中蕴含绝望，只能在祈祷者中寻找到短时间的宁静；姿势中满含痛苦，因哀恸而扣在一起的手因这痛苦而汇聚、扭曲。

当然，没有人会这样站立。可是人物却表现出一种令人惊讶的真实感。要

想创造出可与之相提并论的安排，只有像玛莎·格拉汉姆这样的天才编舞者才能做到：抹大拉的马利亚身上集中了所有的痛苦和折磨，超出画面任何其他人，这折磨也让她的元气丧失殆尽。她也与圣母马利亚麻木表情中体现出的顺从之痛苦形成对立。这罪人就站在圣母马利亚身旁。

紧贴着金色背景，包括抹大拉的马利亚和其他人在内，这些被悲痛击中的人们站在那里，就像一个无价首饰盒之中的珍贵宝石。在女人们的头发上，她们的头巾散发出水晶般的白光，创造出一种清新之气。

一个次要人物抓住了我们的眼睛，或者应该说是他的斗篷。他一定是尼哥底母，他穿着奇怪的织缎和毛皮。在他后面，他的仆人拿着没药和沉香，用来涂抹尸体：没人责怪他的财富，15世纪时，也没有人会责怪仰慕这幅画的富有商人。不管他们是艺术的赞助者，或仅仅是赏画者，他们比任何人都知道画中布料的价值，而且很高兴注意到画中这弗拉芒式优雅风格的符号。

开裂的地面让人想起自然界，也是所有这一切发生之处，但它也只是引用了一些象征符号。利用一个骷髅和几根骨头，还有草叶，画中展现出死亡的本型，生命的回归；它们都承担了自己本来担任的角色。一切正常。

参考信息

卸下圣体

四福音书中讲到了埋葬基督，也提到亚力马蒂的约瑟（Joseph d'Arimathie）起到的重要作用，后者是耶路撒冷最高法院的成员，也是基督的秘密信徒。他之前已向彼拉多提出要回基督的尸体，现在将其用裹尸布包起来，并把它放入此前为自己准备的墓穴。根据传统，罗吉尔·凡·德尔·维登将自己表现为一个有胡子的老人，支撑着基督的肩膀。只有《约翰福音》提到了尼哥底母（Nicodème）的出现，在此类画中，他总在基督脚边出现。在耶稣受难日（Good Friday）将基督从十字架上卸下的详细过程，四福音书都没有记载，所以艺术家就可以描绘福音中没有提到的人。比如，圣母马利亚、圣约翰和抹大拉的马利亚。画中还可以看到一个无名的仆人，站在梯子顶端，在十字架后面；还有一个身着绿衣的女人，可能是革流巴（Cléophas）的妻子，也叫马利亚。整个场景的安排方式，反映出宗教戏剧的影响，这些戏剧在整个15世纪都有重要作用。

行业公会委托

骷髅行业公会，无论是行业联盟，还是宗教兄弟会，在艺术作品的委托上

有重要作用，就像教会与个人之间的关系。他们的主要任务就是为死者组织葬礼和弥撒，这幅祭坛画就是这么来的。它的创作，是应比利时城市卢万弓箭手行会的请求所做。画面角落的十字弓装饰，明确说明行会的性质。我们甚至会猜测：基督和圣母马利亚如弓般的身体，是否是对行会活动的诗意化表达。

骷髅地

行业骷髅让人想起亚当之死，根据中世纪传说，他埋葬在各各他，意思是“骷髅之地”，也是基督被钉上十字架的地方。原罪和救赎之间的象征性联系因此建立起来，更加重要的是：据说，钉上基督的十字架，是从亚当坟墓上长出的树砍削而成。

诉诸情感

15世纪有一个知名的新灵性运动，称为“现代虔诚”（devotio moderna）。它首先出现在荷兰的普通生活兄弟会成员之间，强调冥想、禁欲、苦修以及个人对于达成救赎的奉献。其结果是，与上帝在情感上的亲近，在《效法基督》（*Imitation de Jésus-Christ*）一书中起到根本作用，此书作者是托马斯·肯比斯（Thomas a Kempis，约1380~1471），风靡欧洲，直到1424年。本书一开始只是为僧侣所写，后来很快被看作基督教生活的重要着作，并在长时间内，成为继《圣经》之后最广为阅读的书籍。此书的精华，在作品开头的一句话可以最好地概括：“我宁愿感受痛悔，而不只是知道如何说明它。”

2.2 与完美调情

桑德罗·波提切利

Botticelli, Sandro di Mariano Filipepi

（约1445~1510）

《春》

Le Printemps

（1477~1478, 1481~1482）

木板蛋彩，203厘米×314厘米

佛罗伦萨乌菲齐美术馆



在一个遍布鲜花的花园里，她们跳着最缓慢的舞蹈，只用脚尖触碰地面，在自然和她所有的威严壮美之中，气氛宁静。她们如此轻盈，如梦如幻，如此优雅，似乎她们的舞步不需学习。她们生来完美。她们是神，或者仙

女，又或者是美惠三女神，宙斯的女儿们。我们与她们毫无相同，无法分享她们的历史，只能艳羡，享受参加这次愉悦表现的机会。

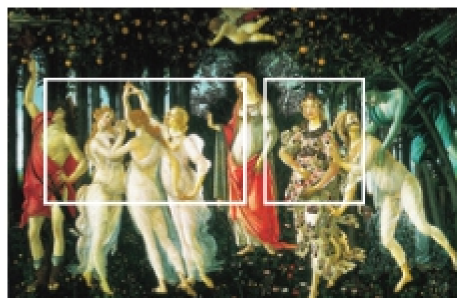
在她们之中，维纳斯抬起右手，似乎要给我们一个手势。她望着我们，而手势也许没有指向我们。就像仪式的主持一样，爱的女神离别人都有些距离，是唯一静止的人物，她的头比画中其他人都要高一点。在她左边，另一个人物马上吸引了我们的注意，因为她奇特的外表和眼神，它们都转向赏画者。这高个子年轻女子一头金发，手部的动作表明她在播种：她自己就是春，衣裙上花朵闪烁发光。我们可以想象：这些花朵就从布料里的皱褶中生长出来。

在她周围，我们可以看到画作中大部分的“动”的部分：画作的右边，风吹来，如此猛烈，树都折服于它的强力，形成半个扇形拱顶。旁边的神鼓着双颊，吹出的能量传递给了一个年轻仙女，他抓住这仙女，要让她受孕。仙女想要从掌控她的呼吸中逃走，却是白费力气，她似乎畏惧这自然之力，但是枝叶已经开始从她的嘴中长出。仙女自己只是一个过渡人物，元素之间的相遇在她身上找到了真实世界的表现形式。这戏剧的张力在向前行走的春女神身上减弱了，因为在她身上，理想已经达到。她的父亲——那风——已经留下了自己欲望的记号。仙女，她的母亲，已经遗赠给她永恒的青春。她身上轻快的装饰，把她那鼓动翻滚的裙变成了花的交响曲：我们刚刚目睹了四季中最迷人的季节的诞生。

维纳斯左边还有三个人物。她们是美惠三女神。三姐妹彼此容貌接近，但与画作右侧的人物不同。她们和谐的运动是一种舞蹈，正与冲破画面边缘的风那粗暴的追逐相反。她们运动的节奏仿佛均匀的呼吸，似乎把手对在一起，她们就能拥有神秘的能力，延伸其他所有的生命。

维纳斯位于画作的心脏位置，她不是仅仅主持这爱的重聚，还要对比画面左侧和右侧完全相反的气氛和冲突的节奏，维持这个场景中的某种公正。这样一来，她就可以确保彼此对立的力量之间的平衡：她左边是自然，发自本能；她右边，也是她的头歪向和手伸出的一边，是时间不间断的流动。

不过，美惠三女神还是受到威胁。她们的纯真不会永远保持下去。画作顶端、维纳斯头上，是她的儿子，蒙着眼的小丘比特。爱，从来都是盲目的。射出箭时，他不需要看得清楚。三女神中间那位将会是最好的目标：她头发中没有任何装饰，表明她是三者中最纯洁的。我们可以想象：历史一直在重复自己，追逐的兴奋、拥抱、逃亡，还有新的花。她们也知道。她们的舞蹈也反映出永远循环的规律，她们的手臂升起、落下，她们的眼睛对望、移开，她们完全相同，又永远独一无二。







画面左边还有另一个男性人物，使得两组人物无法构成对称。显而易见，他让这个场景不再臻于完美。这是赫尔墨斯神，站在那里，漠不关心，一手叉腰，另一只手玩弄着惹出不少麻烦的双蛇杖。要感谢他，这世界才处于永恒的运动中。他在所有的事情上都冲在前面，保证一切都能转手，保证发现其他大路：他是商人和旅人之神，他同时也是诈骗者之神。他兼为翻译者之神，沟通词语和想法，在语言和心灵之间打造联系。用这种方法，赫尔墨斯保证知识能在人与人之间传递。

他是神界值得尊敬的信使，这就是他为什么要在这里忙于赶走头上的云，尽管它们在庇护他。有些云还在逗留，但它们很快就会从画面中移走，展现出一个光耀的世界。但我们是看不到了。

我们能看到美惠三女神薄纱下面完美的躯体，但接近天堂的方式到此为止，因为不论众神如何宠爱我们，我们看这个世界总是通过一块玻璃，模模糊糊。我们所有的知识都不完整。画作上薄薄的一层彼此重叠，如同云层，我们只能借此猜测绝对之美的存在，尽管它就在那里，就在手边，几乎伸手就能够到。

但是这幅画不仅仅是对春天仪式的庆祝，虽然波提切利笔下人工描绘的自然是最先打动我们的东西。舞台般的风景设置、四散开放的小花、规则分布的树，还有在维纳斯背后树叶构成的门廊，这并不是为了让人想起壁毯中的工艺。在这结构分明的舞台上，画家描绘出的欢庆和丰茂，最想要表现的是与他同时代的那些艺术家和他身边的文人。毕竟，赫尔墨斯手的动

作表明：人类的智慧会一直寻求将黑暗和无知从这个世界驱逐出去。15世纪佛罗伦萨的居民们能明显感受到：新的世界正在他们自己脚下重生。研究古希腊人的绘本，把它们翻译过来，由此带动对古典艺术的重新发掘，这让当时的佛罗伦萨人能够穿透一种文化的神秘，而文化的宏伟是他们此前一直无法欣赏的。仿佛过去曾将天空变为浅灰色的冬天终于疲倦，现在可以抚摸比例完美的古典雕塑，重新发现人体的温暖和艳丽。最终，秩序、节制和平衡又回来了，来统率已达成和解的感觉和思想。显而易见，这就是文艺复兴，充满极乐和赐福的时代。

乡愁的阴影萦绕着这幅画，相比最初看到时，人物的脸也因此而更显严肃。无论她们来自哪里，众神无法让自己摆脱被放逐者的一丝忧郁。她们的世界与我们的不同，但这我们早已知晓。

参考信息

众神的世界

虽然围绕波提切利的画作主题一直有争论，但确凿无疑的是：它特别受益于奥维德（Ovide，前43~17或18）的《岁时记》（*Fastes*），这是一本以诗写成的日历，记述不同的罗马节日，颂扬维纳斯的果园中永恒的春天——五月，果园在这里就是金苹果园。波提切利描绘了献给女神的金苹果，桃金娘和橘树，勿忘我和矢车菊，鸢尾花和小长春花，石竹花和银莲花。在奥维德的记述中，西风之神泽费罗斯（Zéphyr）娶了希腊仙女克罗斯（Chloris），拉丁名为芙罗拉（Flore），让她掌管花的世界。美惠三女神为自然界带来欢乐，她们的圆圈舞蹈象征丰裕和富饶。传统上，要由墨丘利也就是赫尔墨斯来照料她们。赫尔墨斯负责引领我们的精神到超然存在的世界，而且会陪伴我们的灵魂进入来生之旅。维纳斯，也就是阿佛洛狄忒，是爱与人类知识的女神，表现出在肉体激情和灵性节制之间的平衡，同时也代表了欲望和婚姻之间的联盟。

波提切利的风格

文艺复兴最显着的，是对解剖学的兴趣，以及对人体结构的真实表现。对古代雕塑的形式分析，已让当时的画家受益，他们希望与自然比赛。从15世纪下半叶开始，油画在意大利变得越来越普及，而且潜力不断增加，因为可以刻画出微妙的半透明效果，以及明显的细微差别。透视也是如此，因为它可以在绘画中制造景深错觉。波提切利对这种技法十分精通，以至于人们称他为“透视法大师”。不过，对于这种将三维物体在平面上表现的技法，他似乎不太愿意与同代人分享。在人体结构上，他采取线条居多的风格化方法，导致对体积的处理并不多；而且他更注重以装饰性处理绘画

表面，而不是制造真正的景深感。总体来说，他还是喜欢用鸡蛋制成的蛋彩作画，而不是油彩。

忧郁

波提切利的画作主题，无论是宗教还是神话，其中的大部分人物都有一种遥远而朦胧的梦幻表情，接近忧郁之感。用这种方法，他结合了基督教和古典传统，二者有着同样的理念：我们已经失去了最初的完美；在《圣经》中，这种完美是伊甸园；在古代神话中，是新柏拉图主义中的原型世界。人物忧郁而严肃的脸，提醒我们：他们的身体只是临时的躯壳，是理念的可见表现，是渴望自由的灵魂的监狱。几年之后，波提切利完成了《春》，那时佛罗伦萨的春天实际上也结束了："伟大的洛伦佐"（Laurent le Magnifique）死于1492年，萨沃纳罗拉建立神权共和国，后者于1498年死于火刑，新的时代由此开启，宗教和政治随之变得动荡不安。

2.3 感觉时间静止

约翰内斯（扬）·维米尔

Johannes （Jan） Vermeer

（1632~1675）

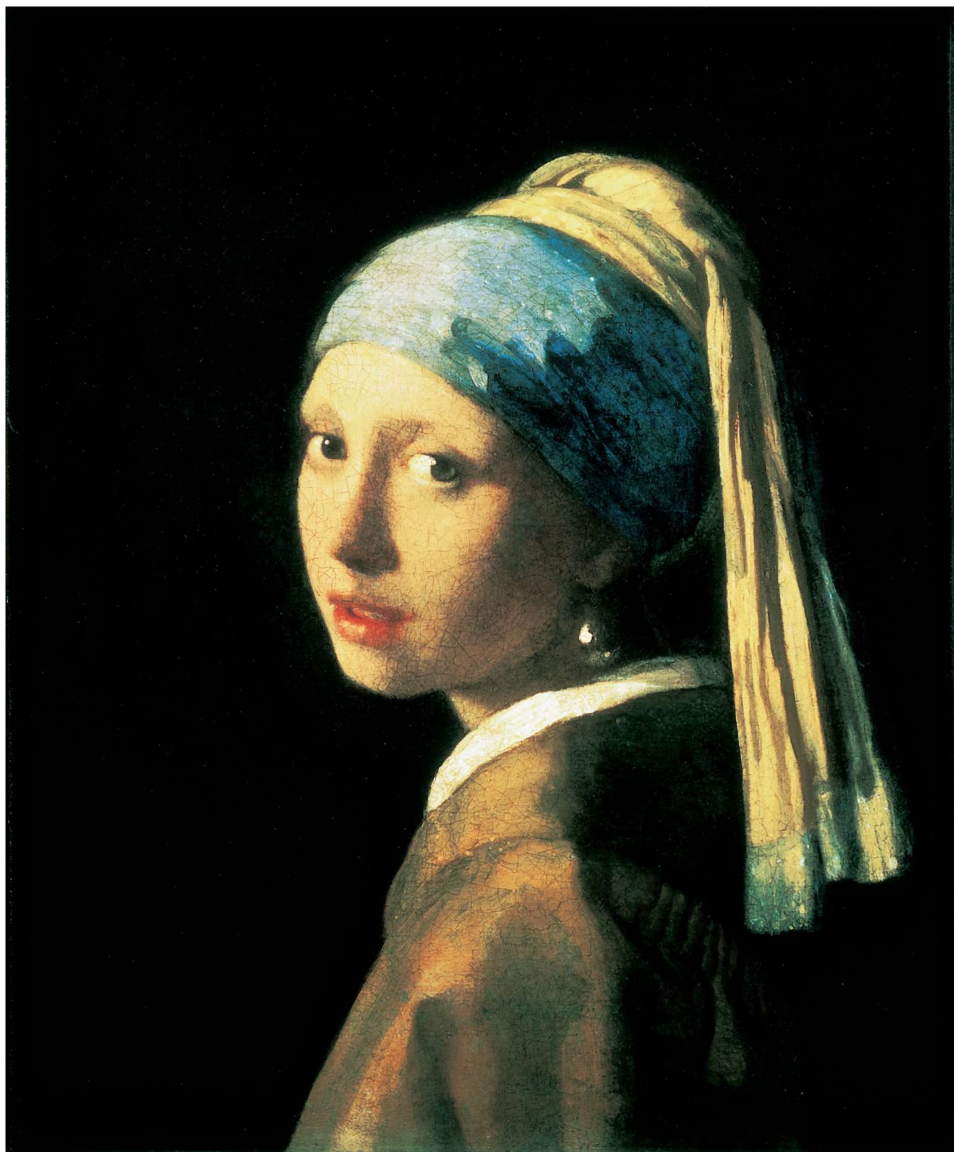
《戴头巾的少女》，又叫《戴珍珠耳环的少女》

Jeune Fille au turban ou Jeune Fille à la perle

（约1660~1665）

布面油画，46.5厘米×40厘米

海牙莫瑞泰斯皇家美术馆



她只向我们转过来一秒，只足以让我们记住她的样子，也只足以让我们知道：这是多么独特的画面，而且在某种意义上，这画面也不是要让我们看到的。在她转头而去的一刻，这少女望向我们的一眼，亦然。我们甚至不知道她是谁。当然，以后，我们也许能想象出一整本小说，从这神秘的幻影推断出整个一生，但这些现在还没有发生。此时，这个画面制造出稀有的感觉：神魂颠倒。

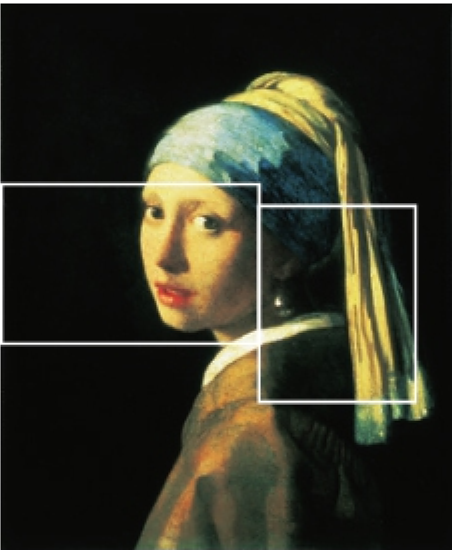
由此，模特儿的身份这个问题不重要，她的不知名反而令人觉得舒服：即使是一个简单的名字，也会让我们开始思考，并跟历史联系，抑或至少联系某个人的特定历史。但是我们这里面对的不是一个肖像，而是维米尔画的一张面孔，一张完全自在、自为的面孔，不与其他任何东西产生联系。一切都不重要，除了我们此时此地的所见。画作之外的生活，可以暂时抛在脑后。

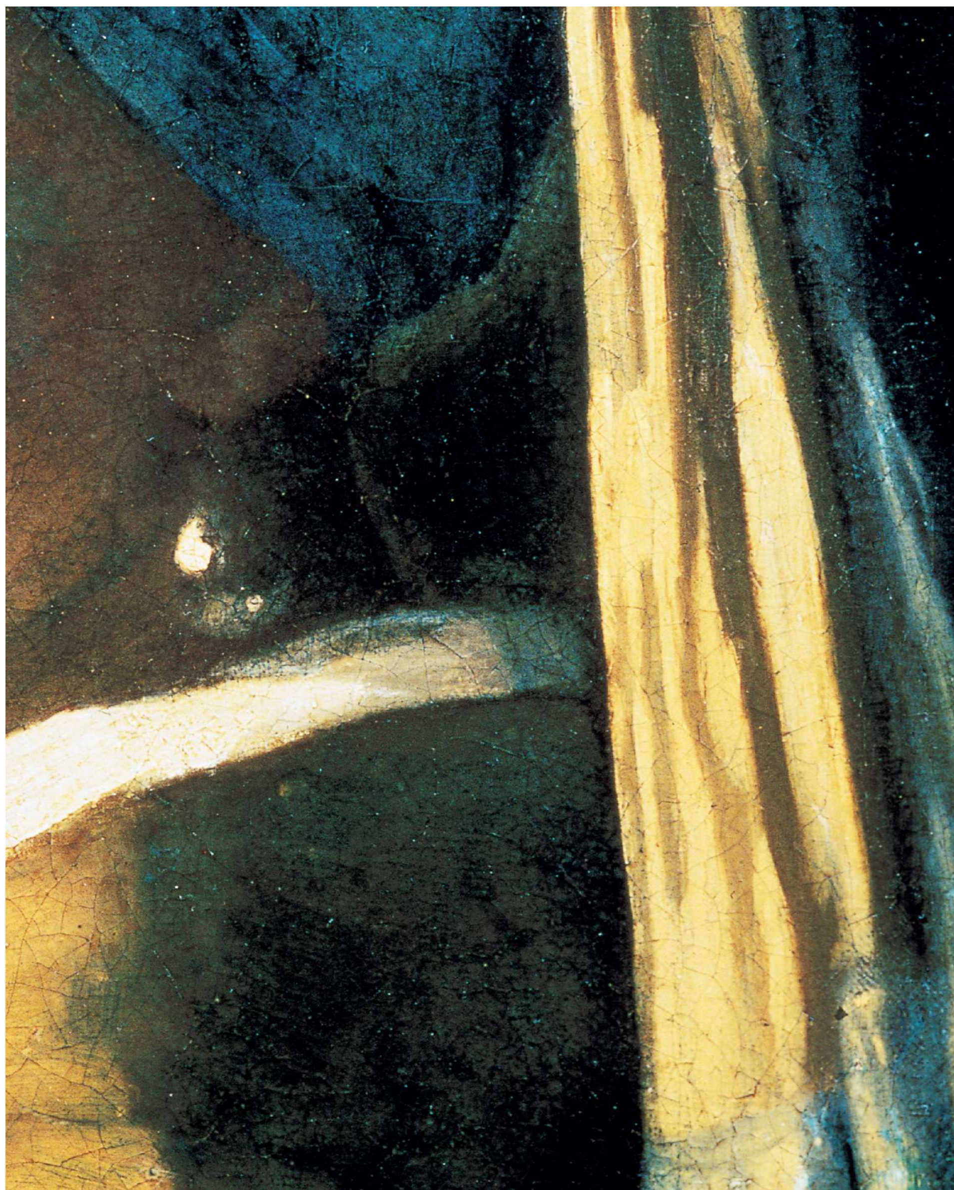
如果真和现实有一丝牵挂，不是因为我们进入了梦的世界，而是因为画面让我们看到的，是一种现实的升华，消散了日常的经验。这次相遇万中无一，没有任何先兆和后果，简单直接，出人意表，清清楚楚，明明白白，就像以前，那些压在我们心上的想法，现在毫无踪影，以后才会出现。我们可以松口气，因为不用费尽心力、绞尽脑汁去思考这幅画可能的意义，不用像我们面对别的画作时那样。画作打断了我们的思绪。它改写了自然的秩序，仿佛时间可以放缓，足以让我们抓住某些东西，某些以往会从我们手中流逝的东西。

维米尔的画可以将所有与自身冲突的事物放在一起。互相冲突的行为，常常会让我们之中有些人感到分裂或是瞻前顾后；现在，出现在面前的，是一幅真实的画面，却与我们知道的一切都截然相反。黑色背景，常常用在宗教作品中，现在表现出画面的永恒。以肩部为界线，这模特儿姑娘要与世界摆脱任何联系，接下来她会完全忽视世界的存在。

即使如此，这幅画似乎要动起来，少女的面容似乎会悬在空中，包围着一层光辉，但这光辉却没有映射出五官更多的细节。它们的轮廓仍然模糊，不是因为我们看不见，而是因为时间还没有在其上留下它的痕迹。我们所能记住的，就是它们的完美、匀称，和它们的漠不关心。画看起来很新，仿佛没受到任何影响。女子没有过去。她就在这里，毅然决然地，要与一切拉开距离，包括时间的流逝，她将永葆青春。

她的双唇微启，正要说话。或者也许我们太冒失了，没有什么能证明这一点。这可能是她自然的表情。我们不知道是不是有一个词语刚刚掠过她的双唇，或者这就是她脸上习惯的样子。空气开始在画面中流动，是她在呼吸。只是一次呼吸。如果必须详细描述，我们可能会说那是粉色的，就像整个嘴唇和柔软的双颊。这温暖的画面。







这少女戴着沉重的珍珠耳环，它是不是暗示少女轻佻的过去？它不仅仅是符号般的配件，也不可能只不过是一个用来向别人炫耀的装饰。它本身意义重大：这自然的造物，透明纯洁，是光和几何的联合。画面以这珍珠为中心展开，仿佛它就是原子核。维米尔像建筑师一样处理光，珍珠就是他的铅垂线，少女头巾上的皱痕就是柱子上的开槽。

大块儿颜色让这个画面充满自己的结构感。画笔和画布之间的接触并非大开大合，但又没有暗藏笔锋；画面中无处不体现无限的精妙之处，塑造着它们潜在的结构。少女在被描绘的同时，也被雕塑了。她的脸就是一颗珍珠。维米尔肖像画的魔力还体现在两个主色调上——蓝与黄，他的大部分画作中都有这两个颜色。在人们看到世界的光时，这两种颜色同样强烈。但它们彼此相对，世界被它们切分为对立的两边，在时间开始时，这分割就已完成；《创世记》中讲到光明与黑暗的分离，可能就是用来标明黑与白的根本对立。但在人类世界中，这大地与四季的世界中，这分分秒秒前行、时间不断改变的世界中，绝对的颜色和原则呈现出更多存在细微差别的形式，不同颜色互相演变，配以难以察觉的微妙。蓝，冷色调，让人想起天空无垠，暗示无法达到。显然，它栖息于无法触碰之世界。我们无法拥有蓝色之物，只能凝视，知道它虽在这里，却难以触及。

从黎明初现到夜幕降临，它覆盖所有的阴影，直到沉入黑暗。至于黄，它放射太阳的力量，传递热和光以及新的开始的能量。合二为一，黄和蓝产生绿，世界上所有的风景都诞生于其中。

少女头巾的蓝色中有黄色小斑点，黄色布料上的小片蓝色如同小片的冰，但这两种颜色从未混合。时间停止前进。少女站在奇迹般保留下来的空间中，绿色尚未从中诞生。历史陷于停滞，它正在重新创造自己。

参考信息

肖像画的对立面

肖像画的前提，是希望绘制一个特别的人，不管其是否有名，是否还活着，是否为人认可。重要的在于此人的身份可以验证，就算这个身份会随时间而被遗忘，也没有关系。即使是一个模特儿为这幅特别的肖像画摆姿势，这里描绘、表现的年轻女子也不会局限于那个模特儿。17世纪的荷兰，这样的做法称为“tronie”，就是绘制出来的、带着奇异头饰的脸或是头部；此画中是一条穆斯林头巾，在这个时期是极为罕见的头饰。画像对于使肖像画更普及化的期望，使得这样的头像具有象征性的意义；然而观者却想要知道模特儿是谁，这让我们为模特儿赋予了某个人的面貌特征。法国作家安德烈·马尔罗（Andre Malraux）想从画中看到画家的女儿。最近，美国小说家崔西·雪佛兰（Tracy Chevallier）开始以这幅画为起点，撰写一个以维米尔身边的女仆为主角的故事。不管这幅作品内在的魅力，《戴珍珠耳环的少女》引发众人的兴趣，在于其以无与伦比的手法表现出画作的本质：放弃所有个人化的特点，创作有象征意义的肖像画。

作为象征的珍珠

珍珠的物质价值自不用说，在很多文化中，它还有众多象征意义。无论是物质还是精神层面，珍珠都是完美的象征，同时也是纯贞的标志：它在牡蛎里出现，引发我们思考粗糙丑陋的外表与纯洁明亮、无与伦比的内在的对比。传说有言：珍珠生于海洋深处的光与露，这令它们与爱和美的女神维纳斯拉近了关系，维纳斯同样诞生于波浪之中。基督说过：“不要把圣物给狗，也不要把你们的珍珠丢在猪前，恐怕它践踏了珍珠，转过来咬你们。”（《马太福音》7-6）同样要我们将珍珠视为神圣知识的象征，它是如此珍贵，不能泄露给配不上它的心灵。

蓝色和黄色

蓝色和黄色之间的和谐关系，是维米尔绘画作品的典型特点。另一位荷兰画家也注意到这一点，不过他与自己的前辈感受到的灵感大为不同，他也发展出了自己的颜色组合。在1887年写给埃米尔·贝尔纳（Émile Bernard）的信中，梵高这样评价维米尔：“这位非凡的画家常用的颜色

有：蓝色、柠檬黄、珍珠灰、黑色、白色。没错，只要看他几幅画，就能发现他使用的整个色域，但对柠檬黄、淡蓝和亮灰色的结合运用，是他的突出特点，就像委拉斯凯兹能够和谐运用黑色、白色、灰色和粉色一样。……这些荷兰画家可能没多少想象力和幻想，但有着十分出色的品位，还有构图的感觉。”维米尔结合使用互补色的典型特色，可能让梵高得以参考，并令他为这些互补色带来和谐和理想的平静之感。

2.4 承认我们无法看到一切

委拉斯凯兹

Diego Vélasquez

（1599~1660）

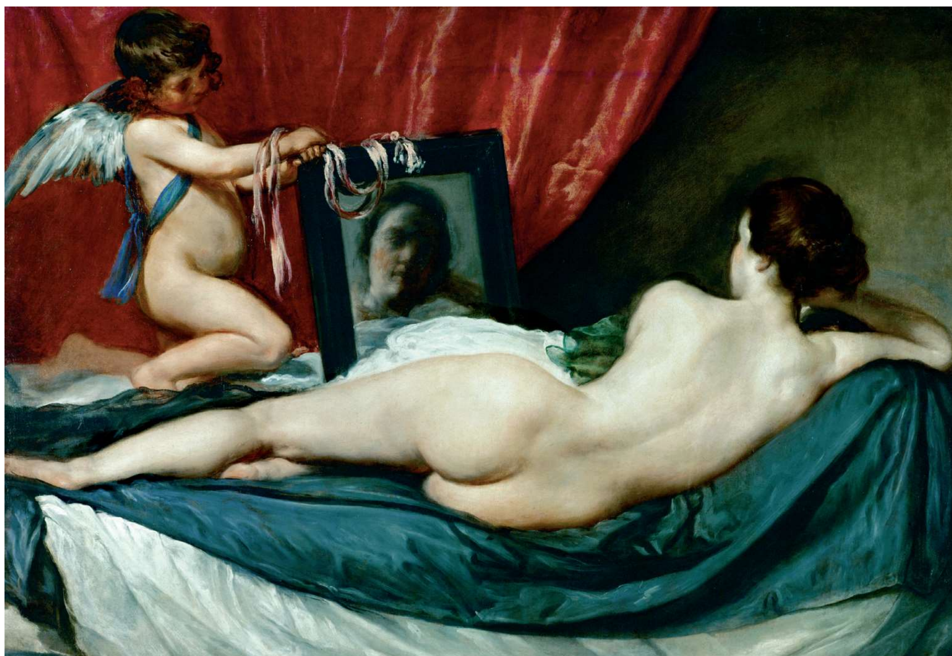
《镜前的维纳斯》，又名《梳妆的维纳斯》或《罗克比的维纳斯》

La Vénus au miroir ou La Toilette de Vénus ou La Vénus Rokeby

（约1647~1651）

布面油画，122厘米×177厘米

伦敦国家画廊



她知道自己很美，知道人们在看着她，知道这一切的进行不需言语。一个来访者在她背后出现，不会令她担心。她也没有颤抖的迹象。她斜倚在那

里，很平静，也没有摆姿势。本来，她只需略施小计，就可以让自己换个姿势，更舒服一些，但不管怎样，其结果都是她保持如此完美。

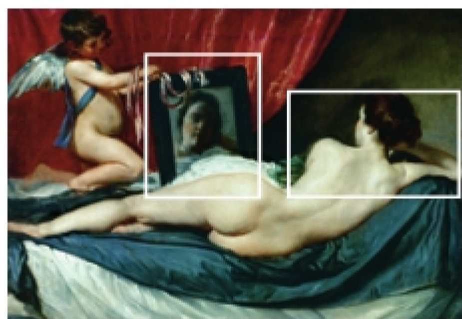
面对这样自然的行为，我们发现：在绘画中，裸体常常表现得无法行动，即使画中人有什么想法。她们被构思于画作中，除此之外，她们的身体将不具有其他的意象：不管她们现在在家或是别的地方，也不管她们是多么美丽，她们身体的比例、轮廓和手势，只是作为画家赋予她们的姿势的某个功能。总而言之，我们能感到，本幅画中的这个女人可以随意从这充满冷淡气氛的深灰色床单上起身，也许会像只猫一样，伸展一下身体。什么都留不住她，除非她自己觉得高兴，因为她一直停留在画中。但她也知道：她不属于这幅画，说到底，她在利用这幅画带给她的可能性。不仅是这幅关于她的画，还有其他的东西，都不缺少优雅之感。

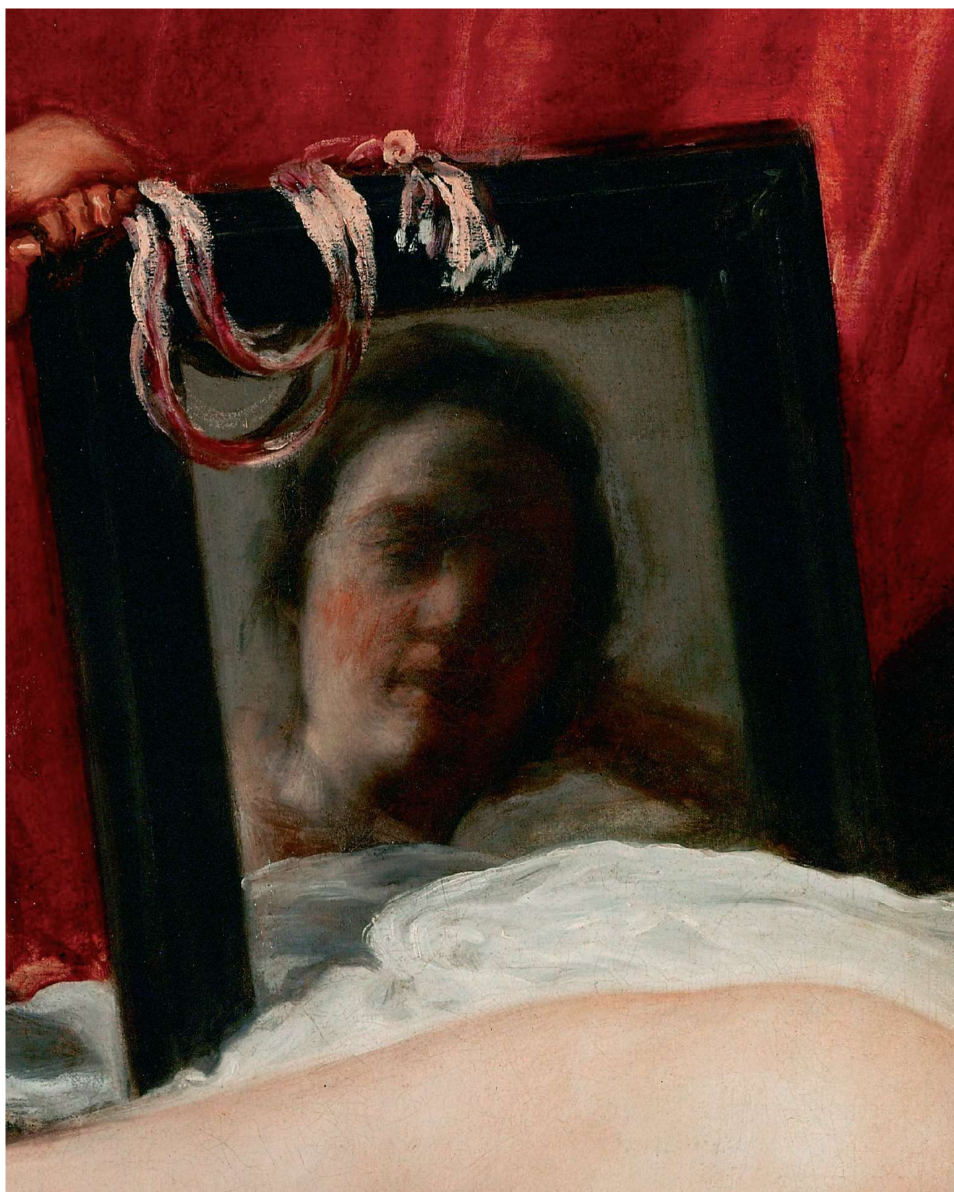
相对她的诸多特质，是这种冷漠让我们知道她是谁：维纳斯，美的化身，掌管爱及其愉悦的女神。她从波浪和泡沫中的诞生是个奇迹，这无疑在白色的床单和她嘴唇的曲线上留下回响。波浪移动，微风轻拂，她的出现，为生命展现新的风景。她匆匆系就的发髻上，散开几缕青丝。

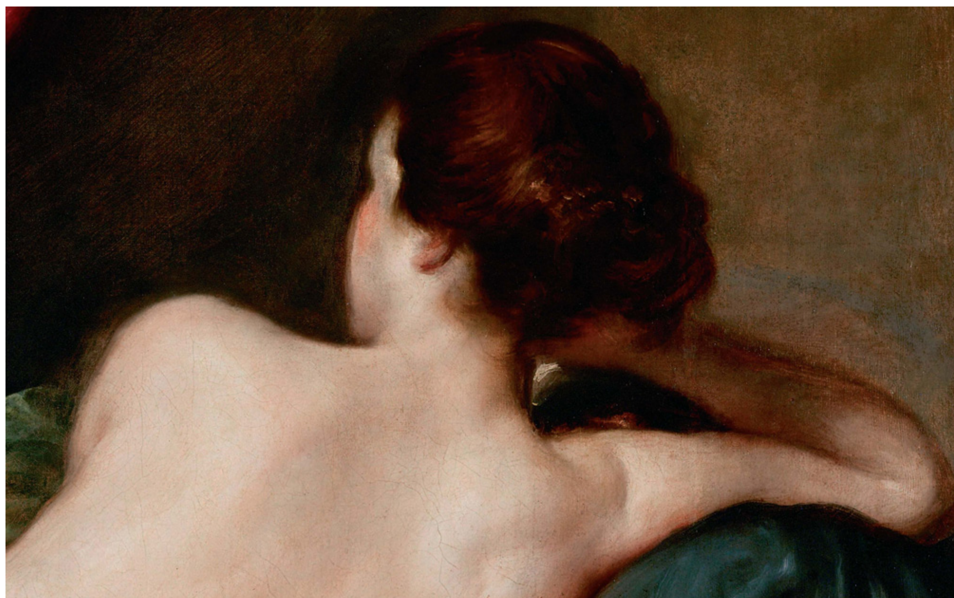
在她脚边，一个丘比特充当了小听差。他披着的蓝色肩带，仿佛纤巧的锁链，将他与美神连在一起。他已经放下手中的弓，此时，背上的双翅足以表明他的角色。没有了箭，他就没法儿那么残忍了。维纳斯允许他为自己效力，手持镜子。丘比特还是个孩子。大大的红色幕帘十分搭配他的戏剧风格的行事方式，也适合他突然爆发的淘气行为。今天，女神的演出不需要装潢和配饰。

在这以独立为主题的游戏中，艺术家是女神的盟友。过往的伟大画家、他们为他留下的经典范例，委拉斯凯兹全都无视。在他到处研究的时候，那些经典范例他都已经欣赏过、仰慕过了，其中还包括意大利和马德里的皇家收藏。古典模特儿，他再熟悉不过。但他深思熟虑的现实，会让任何神话变得苍白无力、失去意义：他笔下的维纳斯丝毫不考虑雕塑的规则，嘲笑人间所有的大理石，她实在开心，对过去的记忆毫无感觉。

年轻女子刚刚二十岁，也许才十八岁，这都没关系。在绘画的历史中也有很多其他年轻美丽的人，但他们很少会让我们忘记：他们来自过去的时代。他们曾在属于自己的日子里让人爱慕，后来看到的是他们的画，画中是来自过去的一张脸或身体。委拉斯凯兹的画会让我们以为认识这个女子，她就在此时此地，她自己的世纪中，一切都无法说服她回去。







我们对过去的作品充满尊敬，这使得她无人触碰：发现自己在如此古老的一幅画中，她依旧与我们接近。也许是她的自然和真挚让她转过头去，保持一种距离感，这样一来，我们和她在一起的时候，很快就会忘记自己。

所以她背对着我们。这也是因为当时的西班牙十分注重礼仪，如此虔诚的天主教国家，对异教的轻浮充满质疑。宫廷中这种情况更严重，每个人都在担心自己的安全和救赎，特别是面对绘画和其他类似图像时。委拉斯凯兹知道：如果创作时考虑到宗教的担忧，他不会损失什么。然而恰恰相反，他没有这么做。因此，他要保证自己的维纳斯在视觉上和道德上都不会冒犯别人。为什么她会冒犯我们？因为她这前所未有的姿势唯独增加了她的诱惑力。我们听她差遣。

她可以让自己为所欲为，甚至包括模糊镜中的反射，以避开她的观众表现出的轻浮。丘比特拿着镜子，没有考虑它的角度：逻辑上，镜子应该展示出女神的身体，而不是脸。委拉斯凯兹使用了欺骗手段，扭曲了光的反射法则。他本可以轻轻扭转镜子，其中反射的就会更符合实际，同时少些敏感。现实与反射之间的明显差距是要让我们知道：神的意志为所欲为，包括改变光的法则。

这也是女神之所以能在镜中更多地观察我们的原因，尽管镜子没有揭示很多。我们可以从她消遣般的冷眼中猜到这一点，那本身就是一种纵容。当然，女神的表情温婉高贵，虽被坚硬的镜子削弱，仍鼓励我们相信眼前的一切，但我们只能看到一张脸的外表，退而做出善意的假设。

在最不抱期望的时刻，美丽从我们指尖滑过。我们天真地以为：自己能够完全发现她。但是委拉斯凯兹十分聪明，他不会让我们相信能这么想——他比我们知道更多。终其一生，他都在追求她。他早就知道：维纳斯最强大的力量蕴于欲望之中，她激起欲望，但绝不会减轻欲望。画家将我们带入她的存在，就像某个忠心耿耿的仆人，他也在估量女神赋予他的自由有多少。画家告诉我们：女神就在那儿，同意我们接近她，而且让我们想等多久就等多久。现在我们应该明白了。不，我们不能再看她了。至少，今天不行。

委拉斯凯兹给我们施下咒语，同时他又让我们离开，带领我们回到自己的凡人本质，同时回味那至高无上的高雅，仿佛那是世界上最简单的事。

参考信息

以镜子为母题

在画中，委拉斯凯兹不仅仅满足于装饰维纳斯的美，他将镜子放心地交给了小丘比特。委拉斯凯兹借此跻身一个传统，这传统可以上溯到扬·凡·艾克（Jan Van Fyck）那里：他在1434年绘制了《阿尔诺菲尼夫妇肖像》（*Portrait des époux Arnolfini*），其中有一个具有惊人真实性的凸面镜；这幅画也属于西班牙皇室收藏。镜子可以增加画中房屋的视觉空间，同时揭示视角中可能隐藏起来的事物；因此，在15世纪，镜子是绘画中十分受推崇的母题。委拉斯凯兹认为自己有必要迎接这个挑战，他不仅在这幅画中用了镜子，在几年后的《宫女》（*Les Ménines*, 1656）中，他在这幅巨大的皇家肖像画后面放置了一个长方形小镜子，让我们看到菲利普四世和皇后玛丽亚安娜的脸。

委拉斯凯兹和他的意大利模特儿

《镜前的维纳斯》借鉴了多种委拉斯凯兹熟悉的构图，既包括西班牙皇家收藏，也有他在1629～1630年和1649～1651年两次探访意大利的收获。这幅作品的创作日期可以追溯到最后一次访问。维纳斯面向赏画者斜躺，以及维纳斯观看镜中的自己，这两个最流行的主题，在提香的作品中同样出现。第二个与化妆（toilette）主题有关。伟大的威尼斯画家不断改变他笔下裸体人物的姿势，创作了一系列神秘的作品，其中的维纳斯都是背向观者。委拉斯凯兹的肖像画综合了这两种不同的传统，在描绘他自己的模特儿时，还加入了新的方法，这方法与古典雕塑毫无关系。17世纪的西班牙是个坚定的天主教国家，表现裸体，这可是一个大胆的决定。此画的委托人是第七世卡皮奥侯爵（Marquis of Carpio），又是总理大臣的儿子，兼奥利瓦雷斯公爵（Duke of Olivares）的侄孙。此人显赫的地位，可能

说明了为什么此类违反国家宗教原则的行为不受惩罚。委拉斯凯兹还画了其他三幅裸体画，却没有一幅存留下来。

在委拉斯凯兹时期，西班牙艺术家的地位

在委拉斯凯兹出现之前，西班牙的画家一直都被看作技工，就像木匠一样完成各种委托。但在15世纪，佛罗伦萨的人文主义者抵制这种中世纪的态度，他们认为画家也是脑力劳动者。达·芬奇曾说："绘画是心灵的活动。"150年之后，委拉斯凯兹将实用知识和最高级的文化结合起来，成为第一位能够做到这一点的西班牙画家。他作为宫廷画家，享有菲利普四世的资助，并在后者统治时期反复绘制他的肖像，并因此获得无数荣耀：1656年受命为宫廷司仪，1659年接受"圣雅各布修道会骑士"的称号，此前从未有画家获得该称号。通过绘画，画家不仅实现了在社会中的抱负，也使不受重视的画家职业得到了官方的认可：有了委拉斯凯兹之后，绘画在西班牙最终赢得了尊敬。

2.5 优雅一刻

皮埃尔 - 奥古斯丁·雷诺阿

Pierre-Auguste Renoir

（1841～1919）

《煎饼磨坊的舞会》

Bal du Moulin de la Galette

（1876）

布面油画，131厘米×175厘米

巴黎奥赛美术馆



这露天咖啡馆挤满了人——人实在是太多了，要想走动而不撞上别人，几

乎不可能。不过他们全都保持着好心情。这幅画也对所有人开放，欢迎大家。任何新来的人都能找到一个座位。已有的来访者们会挤一挤，给我们留出一些空间。有人会给我们一杯葡萄酒，很随意地鼓励我们坐下，说些八卦，或是跳舞，都行。没人太把自己当回事。他们来，是为享受一个美丽的夏日，毋庸置疑，从开始到结束，这肯定是成功的一天。

在煎饼磨坊，人们跳舞时可以放下架子。只要女人找到自己喜欢的舞伴，她们就会让自己随着音乐的节奏摇摆，沉浸其中。步点有时可能不准，跳舞的人们可以按自己的想法调整规则。女人们偎依在舞伴怀里，男人们很急切地往前弯腰，他们的帽子也跟着跳起来。到了坠入爱河的时候。

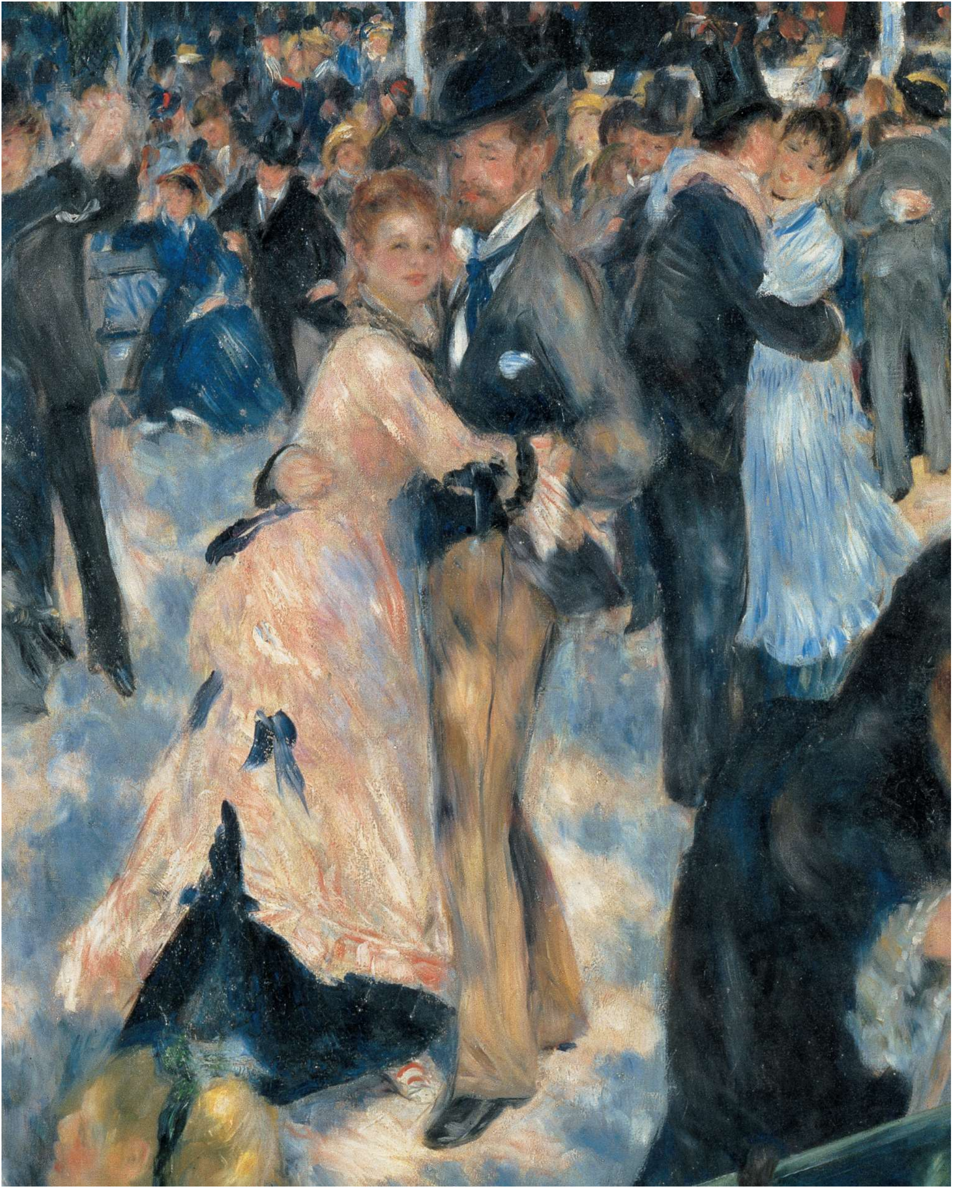
艺术家从舞蹈中创造出一种节奏，他让色彩在粉红色舞者的裙上颤动，有力的姿势伴随着舞者的移动。对于坐在长凳上与人交谈的女子们，画家控制了自己的热情，小心地将注意力放在他们谈话的低语中。这幅画几乎要被当成是粉蜡笔画出来的。也许有关于搽脸香粉的小小暗示，如果像这样受人尊敬的女士允许使用此类东西。

雷诺阿的人物实际上不需太多移动，他们的姿势与态度的影响范围可以缩减到很小。在雷诺阿看来，在跳舞的是绘画，光线会把最懒惰的情侣吸引到它欢愉的气氛中。

我们幸运，因为今天的天气实在令人心情爽朗。树林遮住天空，可我们能想象它万里无云。一切都这么美好，最多不过有点儿热。尽管树林为花园提供了荫蔽，画作中，光还是瀑涌而出，这光随意游走在画面中每个角落。雷诺阿在与太阳玩儿捉迷藏，他的画笔追着太阳，想要抓住它，同时又很高兴自己抓不到它。

雷诺阿眼中的光充满启示：平庸的现实因它而变，不仅是表面，还有本质。前景中的少女，光赋予她们细瓷般的颜色，强化了她们周日衣裙的波纹效应。她们在这里，裙摆沙沙作响，像任何一位18世纪的侯爵夫人一样优雅。光打在坐在角落里那位小姑娘的头上，她的头发变成金色云朵。反光在地面飞散，在舞者脚下闪动，无疑更让舞者眼花目眩。在看到深色夹克前，我们甚至忘记还有黑这种颜色：没必要把它放在调色板上，因为它只会让整体气氛变得无聊。光在稻草帽和硬草帽上停留，破碎了整个场景。桌子上，盛葡萄酒的玻璃水瓶和杯子闪着光，仿佛珍贵的宝石。







享受幻想和沉思的一刻，对漂亮的一头红发投去一瞥，讨论一会儿政治议题；没在跳舞的人们一点儿都不无聊。我们可以猜测：傍晚结束时，这些浪漫的依恋将要流走，还有其他跟在后面，没人会受伤害。某人会给同伴耳侧一个亲吻，其他人继续聊天。比起一开始，画作似乎没有那么不安定了。阳光下不知疲倦地玩耍，最终还是活动少的人数量更多。被画布上多彩的震颤吸引过来后，我们发现了这些平静的人。在某种意义上，这反映了画家的总体手法：在画中人物明显的骚动下，他隐藏了一个沉思的世界。

因此，人群的安排沿着几条线。绿色长椅安排成斜的，而树是垂直的，最明亮的稻草帽重叠在上面，似乎无意为之。消失在远处的人群构成某种地平线，被背景垂直的线条强调。出于上述原因，人们会产生这样的印象：这幅画是突发奇想之作；其实，完全不是这样。雷诺阿选择了模特儿，并让她们反复为他摆姿势，同时花了很大心思，要保证一切都在正确的位置。除此之外，画家强有力的表现力不是来自精确的人物展示。雷诺阿使用更通用的方法，让他的人物上升到所有人的层面，为自己的特定目的，合理安排他们。他笔下的人物，都变成了有雷诺阿风格的人。

在印象派画家看来，这个场景是一种全新的主题，十分珍贵。当时的生活节奏不断加快，要捕捉这公共场合的时刻很难。相比他的印象派同伴，雷诺阿对叙事或是某些文学之类的主题不感兴趣。但是他的同伴都认为，在感觉上，光的改变让一切变得更易逝；而雷诺阿完全不这么想，他认为，光的改变，反而放大了它触碰的一切。

雷诺阿喜欢的卢浮宫中的大师作品都具有同样的精神。虽然他们的主题已经变了，但是他与他们有同样的欲望：要超越现实，表现人性，给它戴上神秘的光环。作为先锋的一员，他选择描绘与他类似的人，这些他每天拍肩膀称兄道弟的人。蒙马特取代奥林匹斯和伊甸园，这对他无关紧要。在日常场景的外表下，他制造出一个小小的奇迹，这奇迹发生在一个公共假日中，是幸福世界里的闪耀一刻；这奇迹说服我们：最初的纯真从未丢失。未来不再有任何意义，当下就是一切。

参考信息

煎饼磨坊

从中世纪开始，蒙马特高地就是众多风车房的大本营。人们用风车来磨碎玉米、压榨葡萄、碾压各种原材料，好在本地的制造业中使用，这个地方也成为巴黎人散步的首选之地。每个周日来这里跳舞、喝酒，也成为很多人的习惯。煎饼磨坊建于17世纪早期，现在依旧存在，它在19世纪中期变成了一个户外咖啡厅。1876年，雷诺阿在离这里不远的克罗特街（RueCortot）设计了自己的画室，这样他就可以很方便地带着画布到咖啡厅的花园中。对他而言，能够以如此充满野心的形式尝试现代主题，这是一个难得的机会。朋友和业余模特儿都要为他在多个地方摆姿势。

在户外作画

印象派画家，常常在户外作画。他们都是独特的个体，不会遵循任何理论框框。因为大众对他们的作品缺少了解，才把他们归为一类，实际上他们各自独立，即便像莫奈和西斯莱常去同一个画室，而且雷诺阿还曾在法国国立美术学院学习。回想起来，“印象派”这个词，本来是对莫奈的《印象·日出》一画的嘲讽，他在1874年由摄影师纳达尔组织的一个展览上展出这幅画。其他画家，包括康斯太勃尔，已经尝试过在户外作画。令印象派画家与众不同的，是他们对不断改变的光线充满强烈兴趣。真正看清楚自然，变得十分困难，这也成为绘画必不可少的一部分；绘画要表达一部分真实的或者接近真实的自然，而不仅仅是描绘一个场景。从那时起，要建立绘画与世界真实可信的关系，户外绘画这种方式就成为一个标志。

卡耶博特收藏

《煎饼磨坊的舞会》首次展出，是在1877年的第二次印象派展览上，当时它与其他展出的作品没什么区别，过大的尺寸让它难觅买家。这就是为什么要说服画家古斯塔夫·卡耶博特（Gustave Caillebotte）把它买下来。他

有不少私人收入可供支配，所以常常买下同人们的作品，他自己也有了一个不小的收藏，最后献给了国家。然而，当时很多公众都不齿印象派艺术。这些画作背离了传统技法，而且也没有探索文学和历史主题，无法抓住人们的想象力，或是令观者落泪，它们似乎仅仅证明了画家的无知。1894年，卡耶博特死后，他的遗产让法国国立美术学院的管理层陷入痛苦的谈判，最终他们决定选取1897年展览的一部分作品。在这次活动中，官方决定保留雷诺阿这幅《煎饼磨坊的舞会》，没几个人怀疑它会成为整个时期的典型之作。

2.6 见证光的诞生

皮埃尔·苏拉奇

Pierre Soulages

（1919~）

《绘画》

Peinture

（1985）

多联折叠画，布面油画，222厘米×628厘米，由四幅构成，每幅222厘米×157厘米

法国格勒诺布尔美术馆



隐约闪光的一面黑墙上，穿过长长的对角线凹槽，一个巨大而难以逾越的空间，一幅宽阔的画作，侵入我们的视野。我们还没来得及开始问自己所有这些有何意义，画作已经强化了本身作为一个孤独客体的身份，它完全独立于所有外部现实。

它荒凉的色调反映出它的偏僻感。黑色不像其他颜色，它不只是它们的对立，还会摧毁它们，让它们变得毫无价值，或是压住它们。漫长的西方传统中，黑色只能用在悲剧主导的环境里，或者至少用来表现严肃和灵性的尊严与高贵，这个传统不容易遗忘。由于受到图像和符号的影响，我们记忆中带感觉常常要比我们意识到的更加沉重。因此，或多或少，观者有时

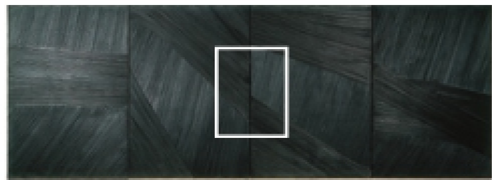
会难以忽略这些自动出现的指引。黑色是严肃的，它至高无上，不可动摇。然而，面前这幅作品不会让我们不安，我们也没有感到迷失或空虚。很奇怪，看起来这里什么都不缺。而且，也不需要其他什么，甚至，都不想要什么东西。苏拉奇的画作孑然而立，令人惊讶，明明白白，仿佛既满足又充实。

作为观者，我们以最直接的方式马上感到：我们面对着某种超越我们的东西，不过我们并没有被那种感情击溃。这幅多联画纪念碑般的大小，它与建筑的世界可以相提并论，并与其分享同样的稳定感和重量感。它还鼓励人们沿着画布的水平方向前行，指导方向的，就是穿越画布表面的一道道平行条纹。它们切入厚厚的颜料层中，把自己的轨线交叠在上面，增加了画作的密度。

这幅作品似乎没有重现任何东西，但是它的线条看着熟悉，因为它像是远远看去甚至是从太空中看去的耕地分隔线，艺术家没想去模仿它们。他重新发现了它们的特点和变形，在某一刻，他仿佛成了象征性的耕田农夫。他在肥沃的土壤中撰写。撰写的姿势要感谢尘世的传统，而且这姿势一直如此，不会改变。观者明白，这就是他们不会惊奇的原因：这里所有的一切早已是我们记忆的一部分。

我们不再知道：是我们跟画布很近，还是我们跟大地很远？除非我们知道自己看到的是沙子、砾石还是泥巴。但这不重要，因为这幅画作没有说是风景。故意而为的迟缓、随着线条和材料延伸的时间，令我们陷于其中，它们还有更多意义，因为我们每个人都会在其中发现自己在世界中的位置。

四幅构成作品的画布有垂直的边缘，这边缘在整体构图中承担重要角色：画作各部分紧密靠在一起，似乎在做某种音乐对位法复合练习，而这些边缘构成许多中断。结果，一种不可预期的视觉节奏形成了。我们本来要先从其中某一幅看起，然后再接着看另一幅，而这种节奏强迫我们放弃这种路线。继续选择的线路还不行，每一次，我们还得再次开始，不能犹豫。从一开始，我们的劲头就发挥到了极致。





人们可能会想：这黑色的独立王国会维护自己的统治，抗拒我们的观看，拒绝打开深度上的错觉。或者，与之相反，它会将观者投入到无尽深渊中。这深渊只要看一眼，就足以头晕目眩，那样的话，此画就跟虚无的黑洞没有区别。但是事情完全不同。凹槽凸显出来，闪耀的光不让我们跌落下去。颜料本可以挖出一个空间，或是筑成无法穿透的阻碍，现在却让墙在它下面震颤。

眼睛在上面游走，我们注意到越来越多光的微妙之处。这是一次充满甜蜜和惊奇的学习之旅。我们跟随光在表面的脚步，仿佛像在波浪的表面。黑色到处闪烁，看起来像是湿的。反光让它模糊，以至于将它变成了灰色甚至白色。其他的感觉也苏醒了，记忆被唤起，我们看不到它了：本以为在我们面前那无法穿透的巨大屏幕发生了什么？

它出现在那里，是不是就是以被遗忘为目的？

作品的力量，来自两个立柱之间的张力。赏画者慢慢感受到它们的力量：密不透风，以及随之而来的透明。苏拉奇作品的平衡，来自我们对于两种极端力量的凝视，这两种力量在概念上等同。我们无法在二者间做出选择。彼此的冲突不再存在，不管是强烈炫目的黑色先击中我们，还是那流动的光。

逻辑和理性的精神在这里止步不前：毕竟，黑色是晦涩、黑暗的。很明显，黄色、蓝色和白色常常用来表现光线。这没问题。不过黑色终究还是超出其他所有颜色，因为它既不能表现光，也无法引起光。因为它与光对立，证明了自己的缺席，我们必须邀请它，等待它，欢迎它。我们必须驯服它。

当光到达时，它在黑色上驻留，形成一丝光的轻烟，几乎就是隐约一闪，仿佛某种薄雾，出现，开始漂浮。这里没有代表太阳的金色，没有暗示滟滟天空的蓝色。画布的白色消失在黑色之下。画作紧凑，如同石头。这里，没有任何能肖似它或是取代它，光，最后可以出现了。

参考信息

与建筑的联系

苏拉奇第一次前往法国孔克（Conques）的圣伏瓦本笃修道院（Abbaye BénédictineSainte-Foy）时，大概只有12岁。在后来很多场合中，他一直强调：这次与中世纪建筑的相遇，令他为之倾倒，而且对他后来的画家生涯有着重大影响。他的作品虽然从不直接与建筑有关，但其工作成果与建筑的精神有很多共同点：在神圣的空间里，沉重的大块石头，经过仔细测量而漫射的光线，都会出现在他的画中，还要彼此平衡。赏画者面对他的作品，可能会产生参观古罗马式教堂同样的感受：我们会觉得到达了某种神秘事物的正中心，我们想要冥想，想要进入我们自己内心深处某个地方，这个地方可以保护我们不受外界一切侵袭，任由静默包围，这些建筑满足了我们这些要求。因此，在1987年，苏拉奇自然会接受委托，为圣伏瓦修道院教堂制作106块彩色玻璃窗，并在1994年完成这项委托任务。

多联画屏

多联画屏，源于希腊语“poluptukhos”，是“多重折叠”的意思，由一系列画版或雕刻版构成，有时还会占据多层地方。这样的作品在14世纪以后的教堂中逐渐增多。它们反映了一种分层表述系统，中心位置会留给教会历史中的关键人物，比如圣母和圣子，或是某个特定圣徒，故事中的次要人物会占据两边的版。今天的艺术家已经恢复了这种传统，不过不会为其附加任何特定的价值观。各块版的位置安排，强调出绘画占用空间的能力，作品因此既是一个场所，又是一个物体。这还导致每个图像在本质上变得破碎。逻辑上来说，每个画家的所有作品，都能看作一块巨大无垠、无穷无尽的多联画屏，其中每块版都是因为人为因素不得不保持离散状态。无论多联画屏的主题是什么，各块屏彼此之间的联系和其整体的大小影响，使得多联画屏的形式将作品放置于一个神圣的视角之下。

单色风格

单色绘画首次出现在1918年，是卡西米尔·马勒维奇（Kazimir Malevich, 1878~1935）的油画作品《白》（*Carrè blanc sur fond blanc*）。不久，这种风格就自成一体，并在1960年之后引发独特兴趣。很难将所有的变种都归于一个标题之下，因为单色仅仅是众多表达方式的一种，是艺术家诸多手法中的一个元素，在艺术之旅中只承担某种功能，仅是艺术家做出的一个选择。即使是在具象艺术中，也可以在多件作品中找到单色风格，比如毕加索的“蓝色”和“玫瑰色”时期作品。苏拉奇的作品首次出现单色，是在1979年。他的整幅黑色绘画，表现出艺术家获得了欢欣鼓舞的自由，从那时起，他创作出了一件真正的经典之作。

3 分析扭曲的可见世界

一幅绘画展现的所有东西，无论是生活、风景，还是日常场所，我们都可以为它赋予一个名字。但有些画也可以丝毫不顾我们的体验，展现一个无视自然法则的世界。所有我们坚持正确的都不再运转：解剖与平衡的规则、人与事物的联系、物体本应具有的功能——一切都变了。比例不再合适，逻辑乱作一团。我们曾将一段文字读过上千次，但突然之间，我们一直以来习惯的语法和标点，都不再能指引我们。

常识会再次占据上风：你必须这里拉一下，那里推一把，把失去的部分找回来，沿着更准确的线条画出来，恢复这个扭曲世界的秩序感。发现有问题时，我们的目光会更敏锐。它会专注于差异和失真，最终得出结论：没有什么符合目前正在生效的法则，细节不能与整体相提并论，而每个貌似可信的元素都不可避免地与另外某些东西冲突。

扭曲的外表，可能会让我们产生怜惜，或是心生愤怒，这要看我们怎么评价造成它的原因，是笨手笨脚的尝试，还是就想要向我们挑衅。甚至会令我们开心，因为艺术家采取的行动，弥补了我们不能改变某种现实的遗憾。他的做法就像一个梦，所有的变形在这个梦中都是合理合法的。实际上，艺术家将外界的现实作为起点，素材的形状必须调整，并且按照一定次序排列，这样才能揭示它的内在含义。我们看到的扭曲，常常是这个过程的结果，该过程会强调某些方面，同时压制另一些方面，目标是让某种现实更为明显，更容易理解。

3.1 想象永恒

乔托·迪·邦多纳

Giotto di Bondone

（约1267~1337）

《圣方济各接受圣痕》

Saint François d'Assise recevant les stigmates

（1295~1300）

木板蛋彩画，313厘米×163厘米

巴黎卢浮宫



在微缩的风景中，圣方济各单膝跪地。他可以很容易地从山上拔起那些

树，或是采撷那里生长的野花。小小的粉色和白色的礼拜堂像洋娃娃的玩具小屋，除此之外什么都不像。这个世界对他来说太小了。可是这并不重要，因为在这个时刻，一个难以置信的奇迹占据了他的整个存在。画面上端，肋生双翼的基督，从他的伤口中射出光箭。每一道光线，来自手上、脚上和他的身侧，穿透了僧侣的血肉，让圣方济各感受到基督受难时的痛苦。这就是圣方济各通过手脚与天堂连在一起的时刻。没有阴影和云彩的天堂，光辉灿烂胜过艳阳，金色的天空，在凡间完全无物可与之相比。

这微缩的大地只不过是经过之处，一个通向永恒的教堂门厅。

乔托让人物充满雕像感，容不下其他东西与他分享这个画面。毋庸置疑，他不是要描绘这个事件可能发生的经过，或是圣人当时被发现的地方。画面中每个元素占据的空间，都与其重要程度相匹配。这幅画是献给圣方济各的，所以他是最大的一个。基督如天使般的形象，与我们自己的现实相距甚远，也许画得稍微小一点儿，这也不会有什么不敬。他所在的空间，除了圣人之外，谁也无法触碰。

剩下的地方，已经不够乔托再画出比例上比较合适的风景了。不过，他必须把这个场景放在某个时空中。尽管14世纪的艺术家对准确记录不感兴趣，当时的艺术还是需要提供一个历史环境，提醒赏画者事件可能发生的背景。圣方济各十分钟爱自然，他感知到：上帝的想法、创造世界的现实，这些都以最卑微的自然形式出现。他会与动物对话，并在赞美诗中赞颂自然诸元素之美。如果不考虑这些东西，很难让人回想起他生命中这段经历。因此，乔托选择了一些树和一段山丘。它们是否可信，无关紧要。这不会误导任何人，因为艺术家的意图说了算：结果就是某种真理。

艺术家使用常见的事物，它们看起来似乎刚从玩具店拿出来：灌木、小花、微缩房屋、一些动物，还有一些几何形的装饰。他坚持整体布局，只保留对完成他的想法不可缺少的东西。他也只选择新而耀眼的东西。它们被放在一起，构成了对圣人生活的独特总结，是他存在的个人经历的再现。结果就像一段文字，所有不必要的东西都已经去除。树。礼拜堂。山。这是没有疑问的世界，是创造世界刚刚完成那几天的简单直接的世界。一个回到创世原初的世界。

在画面下方，大地突然塌陷。在这自然的简单描绘中，乔托特意没有忽略这个险境。虽然没有画出圣方济各这个世界中各种东西的外表，它还是避免了童话般的天真，画面的单纯并不是要消除其内在固有的危险：人类的堕落仍是我们应该畏惧的危险。









以这种方式，画作表达出一种世界观。画家没有揭示我们在其中看到的东西，而是教授给我们需要知道的东西，其来源就是13世纪末盛行的基督教价值观。他标示出做事的先后，说服观者要感到安全，就像一个徒步者，尽管路途险恶，但至少已经规划出来。他使用的比例法反映了灵性的层次，这与任何逻辑或土地勘测毫无关系。

为了补充主画面，在祭坛画下方，描绘了圣人生命的三个时刻，按照时间顺序安排，包括他独自面对上帝的情节，其他描绘了他在这个世界中的情境。

在左边，睡梦中的教皇看到圣彼得来访。他梦到：一个他不认识的僧侣举着一个教堂。其实这象征着教会本身当时正陷入崩溃。这僧侣相当于举起了沉重的信仰。中间的画，描绘教皇欢迎这僧侣，旁边还有其他一些修士。他认可了新成立的方济各会。右边，圣方济各，后面跟着另一个僧侣，正在向聆听的鸟儿们传道。他力举着防止倒下的建筑斜向右边，而鸟儿们冲着左边。朝左和朝右的画面都赞颂了圣人超凡脱俗的本性，并将观众的眼睛引向中间的场景，其中描绘了要无条件服从教会的理念。

金色的背景在烛光中颤抖。阴暗的教堂里面，这幅画指导了信徒们，他们前来搜寻日常生活中无法见到的光。他们不需要智慧。画作不提出任何问题，只是温暖他们的心灵。他们从远处认出圣方济各，这场景在一幅又一幅祭坛画中出现，他们在心底了解这些主要情节。这个故事十分古老，却又常念常新。他们需要铭记它。上帝曾以基督的人形出现。多少个世纪过去了，最后，人们已经习惯了这些故事，言语都已经没有意义。然后，某一天，穷苦的方济各得到了恐怖的圣伤。他的信仰铭刻在自己的身上。此后，每个人都醒过来了，从他受尽磨难的一生中，重新发现信仰的力量和真正的重量，还有信仰的恩典。

乔托描述的这个画面，在经典方法之上有创新。他将人物塑造得有雕像感，在僧侣的衣服中绘制出褶皱，要在其中塑造出阴影。在他的画中，人物可以移动和行动。他们还没有时间发现广大的土地，但是他们很确定自己的个体存在。他们的实际存在已经是事实，而且他们可以相信这一点。

不管圣方济各去哪里，他都带着与他同在的天堂。他头四周的光照亮靠近他的人，他的光环也是神性完美的一部分。他选择的衣服，是土壤与尘土的颜色。他知道，这不会吓走那些鸟儿。

参考信息

阿西西的圣方济（**1181~1226**）

圣方济各得以成为传奇人物、几乎可称为基督第二，这都要归功于圣方济各的传记作者——塞拉诺的托马斯（Thomas de Celano）记录的奇迹。这次奇迹可能发生在阿尔维尔纳山（Alverne）上，那是1224年天主教的圣十字架荣归节（Exaltation de la Croix），“他看到来自天主的影像，一个有六只翅膀的男人，仿佛六翼天使撒拉弗，站在他上方，两手伸开，脚并

在一起，贴在一个十字架上。两只翅膀扬起来，比头还高，两只伸展在空中，还有两只掩盖着他整个身体。……当圣方济各因为这从未见过的景象而心中充满疑惑时，钉痕开始在他的两手和两脚中出现，就像他之前依稀看到的那个男人一样，在他上方，被钉在十字架上。”圣方济各建立了圣方济各行乞修会（又叫托钵修会），并且在1210年和1223年得到了教皇英诺森三世和何诺里三世的口头上的认可。圣方济各在1228年被正式受封为圣人，而且很快成为最受尊崇的基督教圣徒。

金色背景的祭坛画

放在祭坛后部的高架，是为了让聚集在一起的信众们看到，一开始只是起到说教性的作用。教堂中首次出现绘画，还是在13世纪，而且与礼拜仪式和祈祷联系在一起。它们帮助信众记住宗教的历史，同时作为冥想的道具，也起到联合信众的作用。绘画很珍贵，因此也成为供奉或牺牲的表达，使用象征炫丽和神圣永恒的黄金色，进一步提升了画作的价值。这幅作品的木板分为两块。主要部分从一开始就吸引了我们的注意力，下面的台座部分分隔为更小的几块，以叙事为主。这两种表达主题的方式，在冥想和日常生活之间达成平衡。台座讲述的几段故事，属于传统的方济各会使用的图像化方式。从左到右，它们描绘了教皇英诺森三世的梦，他在其中看到圣方济各举着罗马的拉特兰圣约翰大教堂，后者象征教会。接下来，是教皇批准、认可圣方济各修道会的地位。最后，我们看到圣方济各向群鸟讲道。

《造物赞》

《造物赞》是圣方济各留下不多的文本之一，他因对自然的热爱而闻名，其中写道：“我主，愿你借着风兄弟，又借着空气、多云、晴天及一切气候而受赞颂，借着它们你维持你受造物的生命。……我主，愿你借着我们的母亲大地姐妹而受赞颂，她养活和治理我们，出产各种果实，与色彩缤纷的花草。”［摘自香港网上方济会｜胡健挺译《造物赞·太阳歌》］仿效圣方济各，自然成为艺术中必不可少的部分，慢慢替代了抽象的金色背景。

3.2 洞悉历史的麻烦

弗朗思科·马佐拉·帕尔梅桑，又叫帕尔米贾尼诺

Parmesan, Francesco Mazzola, dit il Parmigianino

（1503~1540）

《长颈圣母》

La Vierge au long cou

（1535）

木板油画，216厘米×132厘米

佛罗伦萨奥菲斯博物馆



圣婴躺在母亲的腿上，伸开四肢，陷入梦中。圣母马利亚在上下望，仿佛

从遥远的距离，她的头轻歪。她长长的手指划过衣裙上方，轻轻抚摸滑落到肩膀的头发，她的另一只手扶着自己的孩子，虽然孩子已经很大了，这只手却没费什么力气。不同一般，她也被拉长了。这幅作品的标题——“长颈圣母”，也表明了圣母在比例上的不同寻常。灰色半透明而又极薄的衣服好似“漂浮”在圣婴周围，圣婴轻轻躺在母亲的蓝色斗篷上。圣母没有用双手抱着孩子，也没有把他举到胸前。实际上，她庇护着圣婴，像是河床保护着水流，知道水流会很容易突破河岸。孩子看起来快要从她腿上滑落下来，轻轻地、不可避免、意料之中，就像画面中那气韵的流动。这样的运动没有止境，它的后果我们无法想象，展现在帐幔的翻腾中，在画中人物奇异延长的身体中。

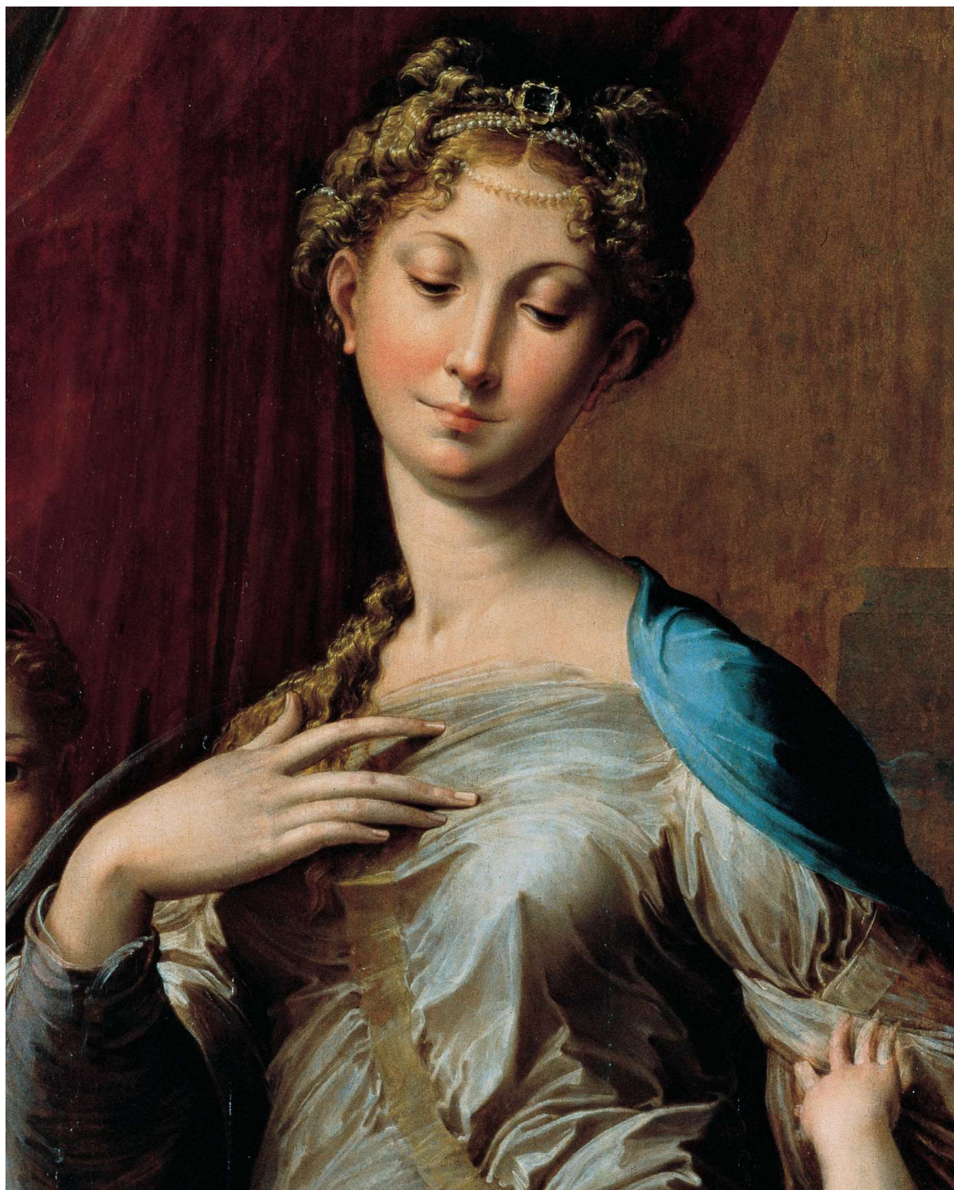
从纯美学观点，我们也许能从这个方面品味这幅作品，将其看作风格化的优雅行为。然而，我们的反应却完全被画作散发的不稳定感遮蔽。一个信徒，当他来到一幅宗教绘画前，凝视这幅画，是期望它能在祈祷时赐予他力量，让他从中获得安定感；然而看到这样一幅画，像我们一样，他看到的是不断移动的表达，这表达暗示出一个存在无限转化的世界，而我们之前对这个世界总是想当然的。

变化过程已经开始了。各个事件不再以自然顺序发生：圣婴有着新生儿的脸，却有着长大了许多的儿童的身体。他的小手和小脚与他的身高并不搭配。我们不知道，他的姿势表现的是感觉上的狂热，还是受苦的标志，他伸开的双臂让人想起基督上十字架的过程。他的脸暗淡而没有生气，这也完全不能看作圣母衣服反射的暗影使然，他的脸让人想起挣扎于死亡痛苦中的孩子。

这怪异的外貌游戏，我们应该怎么理解？站在历史角度，我们应该如何置足？几个不同舞台争夺着我们的注意力。我们看到的不是一个孩子：他太大了，或是太小了，还没有出生，或是已经死去；他被分派在过去和未来之间，他被赋予的身体让人无法理解，因为不是他现在本该具有的样子——一个正在熟睡的小男孩。

这一次，这绘画世界中的不连贯，与我们对现实世界的了解联系了起来。古老基督教王国的教条，本是平衡思想的根基，在作品创作时，被新教徒的改革运动质疑。曾经相信现有秩序的人们，发现他们由来已久的价值观已经不再不容置疑，而是像圣城耶路撒冷一样脆弱，后者在1527年被查理五世派出的军队突袭。画中这些不真实的身体，比起当时世界形势的发展，不算让人惊奇。他们的外表，直接表现了当时人们在灵性上的迷惑。世界失去了方向，一切都已不再是理所当然。







可是，马利亚皮肤纤细雅致，发式复杂悦目，她似乎毫不关心。这年轻女子精致时尚，让我们想起惹人喜爱的公主，而不是一个宗教人物。甚至她双唇上的微笑都是暗示。她真的看不到我们自己看见的东西吗？也许不是。表面是畸形儿，背后是一个小孩子；我们在寻找这个事实。而圣母看到的，是历史的转折点。传统将她视为教会的化身，而不是一个母亲。帕尔米贾尼诺赋予她高贵，那个时代的巨变也许难以接受这高贵，但却无法完全将之破坏。他们施加给圣母各种曲解，也只能是让她更显宏伟庄严。

右边的石柱初看上去不协调，而且放得很别扭。但在它底部，一个小小的人物手里拿着卷轴，帮我们看清它的大小，并让我们知道：这石柱与主要人物距离遥远，而且它是整个柱廊中的第一根——也许是最后一根。它向我们揭示隐藏的事物，并反映出人物的预言性，他们的言辞体现在圣母与圣婴身上，体现在成行柱子中；一方面，我们的教会道德高尚且持久，另一方面，我们又感到焦虑和迷惑。尽管人物表现出他们遭受的苦难，但建筑形式却表现出象征性和真实的结构。人物柔软的曲线在石柱的坚固中找到对应。马利亚长长的脖子，像一座塔，反映出它们的和谐联系。

正值青春期的天使们在思考，或是友善地观察着我们。他们知道所有我们不能理解的神秘之事。其中一位手持一个双耳瓶，其中装了什么，对我们来说永远是个谜。

这幅画的构图，确认这个世界永远在边缘徘徊的状态。但是作品的重点仍然是个矛盾，它引起的赞美，来自丝毫没有减弱的不安感。在马利亚的胸

部下面，衣服皱褶构成一个尖角，还有非常微妙的曲线，在她的肚脐周围形成一个圆，赏画者因此而摇摆，摇摆在圣母的性感外表和画作本身的宗教目的之间。这幅女人的画像，被传承圣道的教会平衡。蜿蜒的线条，既表现身体的曲线，又表现覆盖着身体的裙袍。画作中起伏的节奏，让陷于冥思的信徒不再迷惑，同时又提醒我们那险恶的像蛇一般的恶魔，就潜伏在我们的生活中。

参考信息

圣母的特质

画家笔下象征圣母完美无瑕的那些元素，主要来自《所罗门之歌》（即《雅歌》）。人们这首《圣经》中的长诗有多种解读，有些读者认为这是上帝在表达对子民的爱，有些认为它讲述了向上帝打开心门的灵魂。确切无疑的是：它颂扬了“爱人”之美。这幅画，强调了圣母拉长的脖子，让人想起诗中的片段：“我的佳偶，你甚美丽。……你的颈项好像大卫建造收藏军器的高台”（《雅歌》4,1-4），以及“你的颈项如象牙台”。这些对比产生视觉上的联系，画家在圣母的脖颈和石柱之间也建立了这样的联系，而石柱又象征了大地和天堂之间的结合。石柱是基督教艺术中经常出现的母题，暗示灵性的力量和永恒的信仰，让人想起《圣经》中记录的所罗门的故乡和神庙的建筑——“造柱子的工”（《列王记·上》7,22）。

睡着的圣子

无数圣母子的画中，圣子都已在母亲的膝上或是面前睡着。在灵感来源于基督教思想的绘画中，睡眠首先表达超然于世界之外的含义，是一种易于做梦、得到启示的状态，与神性结合在一起。即便孩子看起来睡得很安详，图像也会假定他正在思考死亡。在这幅作品中，画家加入了一个隐秘而又惊人的暗示，就在左边的天使手持的细颈长瓶上。在那上面，我们可以看到基督受难的景象，在十字架下面，那个悲痛欲绝的人物是抹大拉的马利亚无疑。虽然很难看出来，但这场景还是像反射在镜中一样。逻辑上来说，细颈长瓶本应反射出婴儿基督的影子，因为他就躺在我们面前，但是瓶子展现出来的图像，将我们传送到基督受难的时刻。

优雅的风格主义者

“风格主义”这个词，指的是众多艺术家在艺术形式上的多种尝试，时间介于1520~1600年期间，也就是介于1520年拉斐尔（1483~1520）离世，以及安尼巴莱·卡拉奇（Annibale Carracci, 1560~1609）的古典主义兴起

之间。这个词与略带贬义的“矫揉造作”无关，而是衍生自意大利语的“maniera”，指伟大的意大利文艺复兴时期大师们的“风格”。拉斐尔和米开朗琪罗的艺术，为帕尔米贾尼诺同时期众多艺术家提供了参考，包括雅各布·达·蓬托尔莫（Jacopo da Pontormo, 1494～1556）、罗索·菲伦蒂诺（Rosso Fiorentino, 1494～1540），也激发了16世纪众多不同风格艺术家的灵感。宗教改革，以及法王查尔斯五世军队在1527年对罗马的掠夺，造成了深远的忧虑和不安，这种感觉为“风格主义”的作品提供了丰厚的土壤。这些作品表面看起来冷淡无情，而实际上隐藏着众多精妙之处，更体现出圆熟的技艺。时人喜爱几分抽象的优雅，那是对自然和解剖法则的鄙视，而这种喜爱的具体表现，就是画中迂回蜿蜒的线条。在这个时期，此类线条成为技艺完美的标志。

3.3 感到变形

让 - 奥古斯特·多米尼克·安格尔

Jean Auguste Dominique Ingres

（1780～1867）

《里维埃小姐的画像》

Mademoiselle Rivière

（1806）

布面油画，100厘米×70厘米

巴黎卢浮宫



毫无疑问，她表现得体，但是她在等待画家完成工作，这开始考验她的耐

心。整个过程几乎要到永远，她之前就了解了。即使她开始表现出不安，虽然这不太可能，安格尔先生也不会顾及。他已经沉入这小姐画像的和谐和宁静中。必须接受这个现实。

她只有13岁，但看上去没那么明显。她的表情表现出一些自我克制，不过这当然是画像需要的礼仪。不能看出任性或是冲动的迹象。这既是社交问题，也是艺术问题：年轻女子的肖像要挂在她父母的画像旁边，那些也是安格尔所画，要作为她所得教育和价值观的证明。这幅画会向世人证明一个家庭的品质和财富，以此方式强调这个家庭的存在。

作品凸显的尊严感本来很正常。但是，其中还是有些小麻烦——不太平衡，肖像的不同部分之间有些乱，让人觉得有些不适。画家的同代人马上就能注意到，发现这幅肖像画存在某种“哥特”元素，这在当时意味着模特儿的古怪比例有些难看。她的头有些太大了。而且，她的两只眼睛距离太远，让人马上注意到又平又长的鼻子，发光的下嘴唇把观者的视线吸引到脸的下半部分，跟她宽宽的眉毛一比，嘴就显得太小了。她的双颊有淡淡的胭脂，脖子特别粗，双肩几乎完全被画家削了下去。在现实生活中，这裙子必须要别在这可怜女孩的肉上，才能不滑下去。

在画面下半部分，气氛不一样了，人物可以更自由地呼吸。当时流行的女装紧身上衣在小姐身上无法展现女性的曲线，但是一些小小的移动就会让白色布料起伏，让它看上去更立体。她脸部明显的线条与小臂上围绕的毛皮围巾线条类似，两相对比，仿佛脸上绽开了花。总的来说，看起来她没有完全放松，但是她的配饰让她不再那么僵硬。安格尔不喜欢尖角，他在这里找到一个完美的机会，隐藏肘部形成的空隙，而且为这年轻的身体增加了一些性感，尽管她还处在天真无邪的年纪。黄色手套在画面中起到重要作用，它们异常明亮，几乎背离了整体上低调朴素的氛围，暗示某种成熟，尽管很高雅，但还是像一个符号，揭示了更亲昵的未来。她正戴着它们，但她也可以去掉它们。不过，也许她知道或是觉察到：一条赤裸的手臂可能引诱起欲望。

即使她自己尚未意识到这个事实，安格尔知道，而且为之付出代价：这幅肖像画在1806年展出时，有人以此指责他。手套和毛皮围巾不受人待见，它们让人们觉得不舒服。无疑，是出于下列同样原因，画家被说服要把它们加进来：它们增加了一种性感的女性特质，而我们没想着要在这里看到它。







安格尔绘制过很多女性肖像画，也画过很多儿童肖像画，但在这里，他面对不同的境况：面前的模特儿已不再是个孩子，但还没有成为女人。安格尔生活的时代，还没有认识到青春期的问题，恐怕他自己也没有考虑过这件事情。但是他受过培训的眼睛，已经适于发现常理之上的事物。当他要在年轻少女和当嫁之年的年轻女人之间选择时，他注定会发现真相。小姐还在成长，还没完全成熟，还充满困惑。她像成人般行事，但在内心最深处，她缺少成年人的自信。她模仿出某种姿态，这姿态与她的身体迥异。无疑，她被说服，要表现出某种魅力，还要穿上与她年龄完全不相称的衣服，这是她所在的时代提出的要求。每个人都是如此。当时的绘画作品中满是年轻女人的图像，我们无法从中推测这些女子的实际年龄。她们看起来都成熟稳重，除了一个人：里维埃小姐。

安格尔什么都没隐瞒。他声称："绘画是正直的艺术。"在这幅画中，他证明了自己一丝不苟的方式。年轻的里维埃小姐无疑是一个拥有自我的人，而不是随便一个年轻人的代表。画家展现出她所有的矛盾、她不好看的部分和她的犹豫，从而使她完整。她身上有些东西还不成熟，时间会解决这个问题。她的尴尬会消逝。安格尔在主动教她移动，用曲线让她平静。她的皮肤稚嫩，吹弹可破。虽然画作在蓝和绿之间取得平衡，但是毛皮围巾为画中带来温暖，让人想要伸手去摸它。安格尔的笔下画出了爱抚的路线。

画作背景是毫无激情的风景，就像水一样平静；在此基础上，安格尔构造出可见的旋律，它围绕少女展开，作为前奏，预告她将成为年轻的女人。

毛皮围巾的外形让人想起另一个图景，再次让人思考画作的模糊性。它不仅仅是高雅的配饰，还令人想起天鹅的脖颈，这是朱庇特变作的鸟儿，为了诱惑美丽的勒达。这个主题常常在文艺复兴时期的作品中看到，安格尔也一定很熟悉，即使是无意而为，总还是能让人联想起这个故事。不管怎样，这巧合意义重大，并为画作加入隐含的情色意味。

安格尔没有时间画得那么精确，他更喜欢美丽的曲线，而不是肩膀的特定形状，一张风格化的、匀称的脸一定优于某种一闪而过的表情。但即使他坚持线条的音乐性，而不是模特儿的平凡，他的肖像画也没有退而成为自己的某种抽象练习，不管他受到多大启发，也不管这样的练习进行过多少次、已经成为他声誉的基础。因为那么简单的诠释等于忽略了他的洞察力和他对真相的尊重。

安格尔这幅《里维埃小姐的画像》，表现出模特儿完美的教养，同时，也许是第一次，展现出成长中的年轻人暗暗的尴尬和拙笨。

参考信息

作为肖像画家的安格尔

当安格尔将卡洛琳·里维埃（CarolineRivière, 1793～1807）的相貌画在画布上时，里维埃只有13岁，年轻画家安格尔也只有25岁。次年，里维埃就去世了。她的肖像画属于委托要创作的三幅画之一，安格尔受邀也要为她的父母作画。所有三幅肖像画现在都在卢浮宫。在安格尔光辉灿烂的职业生涯中，他画了大约60幅肖像画，在它们各自的门类中皆属杰作。不过，这幅肖像画在安格尔眼中并无特别之处。他与其同代人一样，想在历史画领域一展身手，这种画广受关注，需要渊博的知识，其中对于技巧和文史知识都有很高要求，而且会得到重要的公众委托合约。画肖像画无非是画家在等待大型项目时用来糊口而已。具有讽刺意味的是：比起那些大体量、更为传统的作品来说，正是这些“次等”肖像画，让安格尔展示出他是一个多么出类拔萃的艺术家。

绘画的外形

在保证图像总体和谐的情况下，画框的选择也很重要，而且画家会很舍得在上面花时间。这幅肖像画上面的圆顶，似乎是在响应里维埃小姐的眼眉形状。这幅卡洛琳·里维埃小姐的画像不仅要保证自己的平衡，而且本来是要挂在她父母的画像旁边。里维埃的父亲菲力贝尔·里维埃（Philibert Rivière）是艺术爱好者，在行政机关工作。他的画像有一种友善而严肃的气氛，他站在书房的书桌前面。这幅肖像画使用了古典的长方形画框。他

的妻子萨比娜被画在椭圆型画框里，风情迷人。里维埃小姐的画像，本来是打算在长方形和椭圆之间形成合理的过渡。她的姿势有些僵硬——胳膊构成直角，这就保证会有一些柔和的元素——画面上方的圆形弧线。安格尔表现模特儿年纪的方式很抽象，他使用斜角和曲线之间的关系，在父亲男子气的严苛与母亲女性化的温柔之间，提出解决办法。

勒达与天鹅

奥维德在他的《变形记》（第十卷）中讲到了勒达的故事。美丽的勒达，是斯巴达王廷达瑞俄斯（Tyndare）的妻子。朱庇特对她心生邪念，为了满足自己的欲望，轻浮的神改变了自己的外形。在强暴勒达时，他就是用天鹅的外形。文艺复兴时期的画家常常描绘这个主题，着名的有达·芬奇和柯雷乔（Corrège）。此画中，毛皮围巾的外形就在影射这个故事，如果我们想起安格尔对文艺复兴时期艺术的痴迷，他的这种影射就更明显了。安格尔最推崇的画家是拉斐尔，后者绘制了《抱独角兽的女子画像》，其中的女子同样没有肩膀，同样会令人想起卡洛琳·里维埃奇诡的身体轮廓。除了上述这些细节之外，安格尔还经常提到意大利，这幅肖像画作为一种绘画类型，被赋予了伟大的古典传统和尊严。

3.4 一窥原始本性

勒杜阿纳·卢梭，又叫亨利·卢梭

Le Douanier Rousseau, Henri Rousseau

（1844~1910）

《拿玩具娃娃的孩子》

L'Enfant à la poupée

（1906）

布面油画，67厘米×52厘米

巴黎橘园美术馆



一切按部就班，安排得体。那朵花上所有花瓣都在，马上就能看出来是雏菊。它得被举得很直才行，但又不能被握得太紧，不然就被捏坏了。花也许已经开始枯萎，但跟玩具娃娃在一起还轻松些，至少它是真实的生命存在。云彩今天都放假了，碧空如洗。绘画在某种意义上是严肃的，不能有

任何移动感。孩子的头被迫降到跟肩膀一样高，她的眼睛直勾勾盯着观者，眨都不眨。

这么说那玩偶也没问题。真的，它的嘴角下撇，显现出模糊的后悔之情，仿佛它对现状毫无办法——在这里，因为它必须这么做，就是这样。相对而言，孩子的眼中有种狂野的决心。几乎纯圆的脸在肩上显得很重。但是我们都知道：小孩子都有胖嘟嘟的脸颊，都没脖子。袖子里伸出的小手长短也正合适。

我们还是要想清楚该把这胖墩墩的孩子放在哪里。什么椅子都行。她的两条腿拢在一边，但是这样既不舒服也不自然。孩子更适合干净的乡村，小花在画上有规律地分布，但是我们也要表现出一些想象力。毕竟，自然按自己的喜好行事。花圃中颜色多种多样；一点点红色就能令人想起衣服的颜色，就像草莓一样香浓；白色呼应雏菊，黑色嫩枝呼应玩偶的头。画家因此可以把自己的签名放在画面右下角，不引人注意。

孩子是坐在椅子上，还是草地上？很难判断。椅子也许更合适，不过对孩子来说，草地无疑是更好的选择。不管是什么，这一类的模特儿都不会待着不动，不管是坐着、站着，或者像这里，稍微歪着。那么，也许找到一些更可行的临时解决方案会更好。因此，我们发现孩子介于两种姿势之间，既没坐在地上，也没完全直立。实际上，她的小腿肚埋在草里，让她的姿势更稳定。这种安排无疑很适合卢梭，他不喜欢画脚，脚总是有办法吊在腿下面，从不老实地待在地上。

其实，卢梭画的一切都真实：孩子奇怪的姿势，她那干净无瑕却有些紧巴的衣服显出限制，娃娃因为玩得太多都变灰了——一个娃娃对于孩子十分重要，就像活人，或是某种她不愿放弃的东西——还有拉到膝盖的袜子。画家通过积累细节作画。一旦收集够了，他的目标就达到了。他把一切记录下来，尽职尽责，费尽心血，到最后都有些过头了。他不是那种拐弯抹角、陷于模糊暗示的人。这幅画的目标就是有一说一，不绕圈子。

对于热衷于把话说清楚的人来说，坚持本质不是坏事。很明显，眼睛、眉毛和嘴最引人注意，这些是任何展示个人特质的独特元素。但画家一定还保持了某种类似的推理方法，当他进一步绘制自己的作品时，所有不同部分都有同样的强度。他没有为画中事物强加任何层次感。它们在画中出现的一刻，都有权得到同样的注意。





画家做出让步：与地平线连在一起的小花和草地可能变得更昏暗，远处的线可能变得更模糊。毕竟，卢梭不熟悉自己所在领域的传统，不了解透视规则。但他在处理背景的风景时，选择少用技巧。这是真实性的问题。对比而言，在中世纪的绘画中，基督正面面对观者，沉思人类命运，人的面容总是保持正面，体现不可否认的尊严。这孩子不是基督教中的人物，然

而她的肖像让我们想起古代绘画中人物的庄严，因此她看起来也更伟大了。

卢梭强调事物的外形，因此破坏了它们最终的平衡。他笔下的事物更大，或是更小，或是更精确。为了尽量接近表象的世界，他用有些僵硬的笔触绘制事物轮廓，最终混淆了它们的意义：他的模特儿的特征如此明显，以至于难以从中认出这是个孩子。她似乎抹了眼影，眉毛好像也重新画过，而她的嘴也太过坚定了。皮肤上的线条变成褶皱，她脸的下半部的阴影太深，难免让我们想起没有刮干净的胡子。

如果我们一个一个拆开看这幅肖像画的元素，全部都是可信的，是它们放在一起的方式让我们不安。

孩子的手和头都不能确定是否安在同一个人身上，而她的腿似乎有自己的生命。她的表情同样不属于她。

不考虑这些，这幅画仍有其意义。它有某种令人不安的光环，这是卢梭几乎从未想要的，因为他沉迷于“现实主义”，而且幻想能掌握学院派画家的技巧。在徒劳地追求这个其实微不足道的目标后，他反而成功地实现了另一个目标，他从未希望达成的远大目标。他的绘画作品的力度，不在于其捕捉外表的能力，而是在于直接表现外表隐藏的内在。

也许正因为不是有意为之——让他后悔的是，他被排除在学院派绘画世界之外——他从模特儿中发现并描绘出来的，是某种隐藏已久的东西，是最根本的远古元素。这就是为什么比起中产阶级的肖像画，这幅孩子的画，就像埋在土里的某个史前雕像，她手里抓着成人般的玩偶，却更像是原始的庆祝仪式、生命力的祈祷。

正因如此，它揭示出我们与某种隐隐约约的力量、严肃和恐怖联系在一起的一切。

参考信息

孩子的二重性

我们仍然可以怀疑：卢梭笔下的孩子表现出充满严肃的敌意，是因为画家的技艺不精，无法捕捉模特儿的童真。然而，孩子表面看上去很小，而脸上露出成人般的表情，这种矛盾在绘画历史上绝不缺乏先例。整个中世纪，宗教的图像史中，一直在强调婴儿耶稣的庄严，从而凸显其二重性——人性与神性。同样，17世纪，有很多儿童的世俗肖像画中，使用了同样的方法，以强调正式教育的功效。文艺复兴时期，更多自发性的图像开

始出现，其中也包括宗教主题，但是在逼真刻画的同时，这些图像也丧失了某些矛盾性。卢梭的儿童肖像画，毫无神学、社会和习俗的约束，反而找回了古代曾有的二重性。尽管卢梭本人几乎没有意识到这一点，但这些画揭示出：他是卡尔·古斯塔夫·荣格（Carl GustavJung, 1875~1961）的同代人，后者有关于精神分析学的着作。荣格在自传化的文字中写道："在意识深处的某个地方，我一直知道自己实际上是两个人。一个是我父母的儿子，去上学、不太聪明、细心、勤奋、正直，比其他孩子都爱干净。另一个已经成熟，实际上已经老了，疑心重、爱猜忌、远离世人，但是接近自然、大地、太阳和月亮。"

选择天真无邪

卢梭的速写只画风景，在风格上与他的完成作品十分不同。这些速写轻盈、快速，有印象派的风范，也掩饰了他作为画家不善于画远景的缺陷。他的油画作品肌理光滑，其中有精确的制图技巧，有条理地大块使用颜色，这反映出他是有意要这么做，用他自己的话说，就是他采用了"本真的风格"。他的灵感来源很多，从杂志上的版画到学院派艺术，从文艺复兴绘画到波斯微缩画和照相术；他博采众家之长，形成一种有意识的天真直白的风格。去世前不久，他给安德鲁·都彭（André Dupont）写了一封信，此信后来于1914年1月15日发表在《巴黎之夜》（*Les Soirées de Paris*）杂志上。他在其中说道："如果说我可以一直保持我的天真无邪，也是因为杰罗姆先生（让｜里奥·杰罗姆，Jean-Léon Gérôme, 1824~1904，着名的法国学院派画家）一直告诉我要保持这一点。……你必须知道：我费了老鼻子力气才学到的作画方式，现在是不可能改变的。"

卢梭的仰慕者

在卢梭众多仰慕者中，作家阿尔弗雷德·雅里（Alfred Jarry,1873~1907），与卢梭同样出身拉瓦尔，在1894年，他是第一个出来扞卫画家的人。画家罗伯特·德劳内（Robert Delaunay, 1885~1941）属于卢梭最热情的支持者，他在22岁时就开始收藏卢梭的作品。诗人纪尧姆·阿波利奈尔（GuillaumeApollinaire, 1880~1918）写了很多有关卢梭的文字，其中不乏奇特的篇章。毕加索（1881~1973）藏有多幅卢梭的作品； 1908年，他还以卢梭的名义，在自己位于洗濯船区（Bateau-Lavoir）的画室内，举办了一次庆祝宴会。

3.5 适应环境

巴勃罗·鲁伊斯·毕加索

Pablo Ruiz Picasso

（1881～1973）

《晨歌》

L'Aubade

（1942）

布面油画，195厘米×265厘米

巴黎蓬皮杜中心



两个女人。似乎被解剖的那个，躺在那里，能看得很清楚，至少从可辨别

的特征上是这样，但是另一个人物就没有那么明显了。即便如此，也能推断出她是个女人，因为她穿着裙子——这是不那么直接的证据。

她拿着一个曼陀铃，放在膝上，看着自己的同伴，而她另一只眼睛直视我们。同伴看起来很放松，双手放在头后面，慵懒怠惰。她的黑头发梳理得无可挑剔，整齐地落在床边，虽然用的似乎是耙子而不是梳子。条纹床垫倾斜、旋转，仿佛要完全翻转过来，让我们能对这裸体一览无余，眼光游走，随着她身体的曲线和反曲线。

床看着不太舒服，它的床罩太薄、太硬。总的来说，它与女人明显的安乐情绪不协调。人们会想起囚徒的稻草垫子，而不是滋长未来激情的温床。

时值**1942**，这一年德国占领了巴黎。过低的屋檐下，能感受到空气不足。水泥的颜色覆盖了从灰色到黑色，再从黑色到各种灰色阴影的范围。阴影逐渐缩小到一个点。在它的角落里，这个房间没有想好是要提供保护，还是要展现威胁。各个角落掏出一个空间，或者可以说它们闭关自守，向内投射，冲向房间内的人。房间内部扭曲，就像一个因为外力变形的纸板盒子。女人尖尖的头和乐器一起，两个角度构成某种怪异的和谐。这些只是看上去巧合，支离破碎的人物背后是另一种逻辑。

人物们看起来被打成了碎片，而且有人试着要把她们拼在一起，却不知道到底应该怎么做。他们很着急，却无法回忆起这些碎片是怎么放在一起的，而且同样无法找到所有丢失的部分。有些可能滑到一边去了，要不然就是被重击完全粉碎。而且，还有人在看着，所以速度十分重要。她们的姿势必须摆好，就像什么都没有发生过。其结果，就是冷静和混乱的古怪混合。世界错位了，不过其中的一切都还能认出来。

我们回想起平静的时光，至少回想起某些特定时刻。一瞥，仅仅是一些琐事，微不足道的事情。就像历史本身，照片都被撕碎了，只剩下碎片，这些碎片还能重新粘贴回去，只是不完美。不再有什么延续感，无法把一个事件接续另一个事件；所有这些无足轻重的时刻，我们感受到它们在我们指间滑过，没有哪个还能持久。一种紧迫感打破了这段思绪。所有现实的碎片都已获得同等重要性，每一片都比以前更有价值。它们可以证明保存下来的东西。

对于《晨歌》来说，这是奇怪的时间和地点。标题让人回想起悠久的传统，从16世纪文艺复兴时期的威尼斯画派，延伸到19世纪的安格尔，他们全都赞扬视觉与音乐之美的联姻，将身体的曲线与悠扬婉转的旋律结合在一起。从伊斯兰闺房中的神秘，到奥林匹斯山的壮伟，宫女和爱的女神们慵懒倦怠，聆听着总是与她们的身体呼应的音乐。她们是欲望的图景，存在于以艺术与爱为永恒法律的世界。





人们会想：这些已经没剩下多少了。毕加索笔下那拼凑在一起、斜倚着的女人，很容易让人产生讽刺感。另一个任务，她也不大可能冒险弹奏乐器，因为上面没有弦，这也就变成了有讽刺意味的存在。

曾经用来表达完美之美的主题，为什么现在要用一幅画虐待它？

而且，在这个恐怖时期，一个人怎么还能清晰观察这样的一个世界？正确的比例已经失去。对于如何使用美的指示也都被抛在一边。现实如此骇人听闻，我们怎能接受历史的停滞？

为什么一个人不能用尽所有力气，去设想这种美，即使结果只不过是它扭曲的遗迹？

构成这些女人的元素可能来自不同人。一个艺术家用这种方式作画，已经不是第一次了。早期画家，特别是古典派画家们，常常从不同模特儿身上选取最好的部分，以创造出完美的、自然界不可能存在的图像。他们会用一个人的体形，第二个人背部的一块儿，第三个人的脸，等等等等。这种方式产生的雕塑或人体，就像某种纲要，不同部分的集合，聚集在一起，创造出理想化的印象效果。

毕加索笔下的身体表现出异质性，会让人以为他也采用了同样方式，有意强调他的模特儿迥然不同的特质。他使用古典手法的个人方式，变成了对于回收并聚集的歉意。他画出的，是一个回收聚集过的裸体。评判标准不再是绝对的美，甚至跟美没有关系，只是存在，如此而已。

毕加索什么都没有破坏。多亏他，他的人物保持住姿势，等待更好的时间，似乎进入沉思。毕加索帮助她们坚持。他赋予她们生命，为希望伸出援手。而且，握住曼陀铃的手举起的方式，让人很难说它到底属于谁：是女人的左手，还是画家的右手？画作将碎片放在一起。它的人物适应了困惑的现实，表现出合作的态度。地上有一个空空的画框。有些画逃走了，其他的会过来。

曼陀铃的演奏者坐着，身体侧向椅子一边，她的脚底是灰色软毛毡。她的肚皮上有鸟的轮廓。她裙子的颜色通常是哀悼时用的：我们这里看到的场景有某种仪式感和庄严感，但是她的头发是绿色的，脸完全是蓝色的。生命激动人心，自然已经就绪，田野不远，天也是。这幅画让人看到未来的自由。

参考信息

与历史的联系

虽然画中没有任何战争的迹象，战争却是这幅画的主题。毕加索没有选取战争的场景，而是表现出它如何损害我们与外部世界的关系。在这里，我们对现状的理解，不是通过一系列主题对象，而是透过一个有限制的滤镜，我们在这个滤镜中看到现实。在某种范围内，这幅图像已经沉入了历

史之中，与混乱互相依存，而且从这时起，混乱决定了图像的表现方式。如果我们想理解图像的意义，就要把图像放回其所在历史的背景中，这十分重要，而且也是一个通用原则。在毕加索的绘画中，这一点得到了极好诠释。1943年12月6日，在《与布萨尔的谈话》（*Conversations avecBrassaï*），他指出："我会在自己所有的作品上签署日期，你认为是为什么？因为只知道一个画家的作品还不够。人们还必须知道他何时创作了这件作品，以及为什么，如何创作，在什么情况下创作。"

小夜曲主题

这幅画的主题，与安格尔在1839年创作的《宫女与奴隶》（*L'Odalisque*）有直接关系，此画现存美国马萨诸塞州的福格美术馆（Fogg Art Museum）。画中的伪东方传统，在19世纪很流行。不过，安格尔的作品也是提香一幅画的主题之变种，这是现存马德里普拉多美术馆的《维纳斯与风琴演奏者》（*Vénus avec un joueurd'orgue*），作于1550年，是献给查尔斯五世的作品。这件作品十分成功，激发了为数众多的模仿者。不管画中人的情色意味如何，斜躺的裸女和音乐家一起，表现出一个和谐的世界，就像音乐一样，这种和谐也源于数字。而且，画中人交换的眼神，结合音乐主题，强调出这样的理念：在视觉和听觉之间存在根本的和谐；文艺复兴时期，新柏拉图主义思想家们中间也流行这样的主题。如果音乐主题与《圣经》联系在一起，就有了特别含义。《圣经》认为音乐有种治愈的力量，声称它可以赶走忧郁。当扫罗王被恶灵感染时，他的仆从建议他去"找一个善于弹琴的来，等神那里来的恶魔临到你身上的时候，使他用手弹琴，你就好了"（《撒母耳记上》，16, 16~17）。"从神那里来的恶魔临到扫罗身上的时候，大卫就拿琴，用手而弹，扫罗便舒畅爽快，恶魔离了他。"（《撒母耳记上》，16, 23）

画中的美与丑

将丑陋留给邪恶，这是绘画的传统。几个世纪以来，恶棍和刽子手，恶人和邪魔，他们一直有着怪兽般的丑陋外形，很容易就能认出来。这是古代习俗，可以追溯到古典时代，并被文艺复兴时期的作家重新启用，他们以善与真为美。毕加索打破了这个等式。真不一定美，丑可能也是善良和温柔变成的。我们感觉中的现实与真相中的邪恶，动摇了所有现有的习俗：画家要向生活还债，让其不着粉饰，展示真实的自己。

3.6 放弃证据

萨尔瓦多·达利

Salvador Dali

（1904~1989）

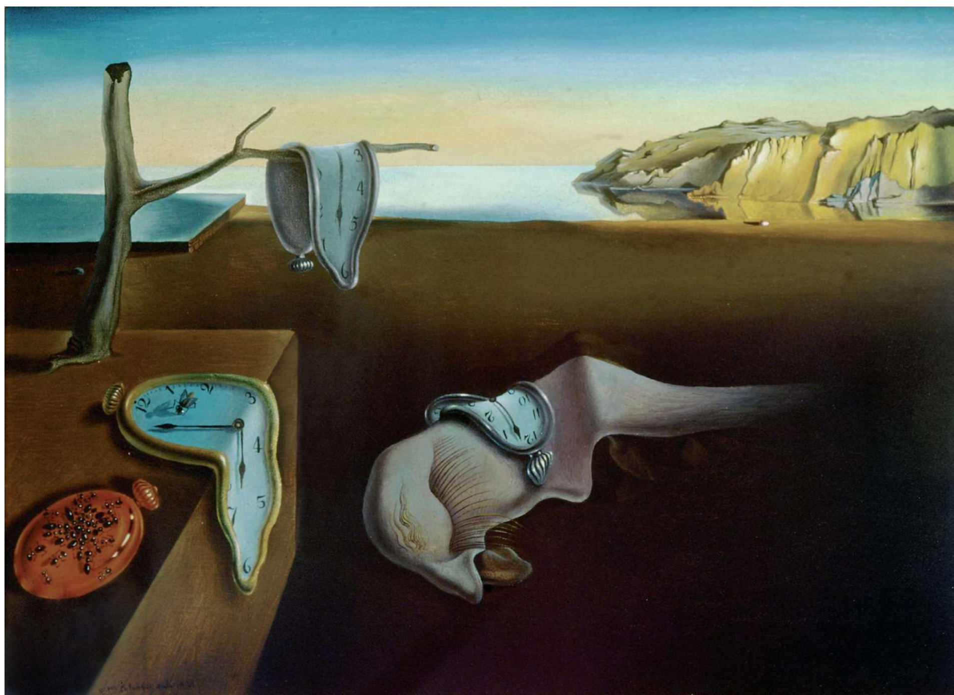
《永恒的记忆》

Persistance de la mémoire

（1931）

布面油画，24厘米×33厘米

纽约现代艺术博物馆



钟表都开始融化。躺在沙滩上的时候，它们一定是太阳晒得太多了，金属

承受不了那种热度。一般来说，像液体一样流动的，是时间。“时光流逝”，我们总这么说，虽然有点儿过时，但至少直截了当。这幅画也是一目了然，而且光滑平整，就像发条一样。可是又不再是这样了，我们需要改变自己的基准点。要是不能再看表了，我们该怎么办？想想所有那些错过的约会。要调整这些表，不可能。不过，也许时间也在溶化。或者它一直都是这样。

问题在于：时间不能治愈一切，尽管人们常这样讲。时间会杀死事物，然后让它们腐烂。时间顺其自然，自得其乐。它不受控制，我们也就是能控制控制这些钟表。时间吸引蚂蚁，放出苍蝇。不过我们不用提防它们：苍蝇的眼睛是奇妙的器官，多面的结构令人赞叹，而且如此精细。画家羡慕它们，一只苍蝇一眼就能看清的东西，他需要借助珠宝工人用的放大镜才行。落在最大的表上的苍蝇，它立在分针前方，让人以为时间对它来说过得还不够快。但实际上它能自由支配的时间没多少：从它自己无比短暂的生命来看，它一分钟都不能浪费。更不用说五分钟。

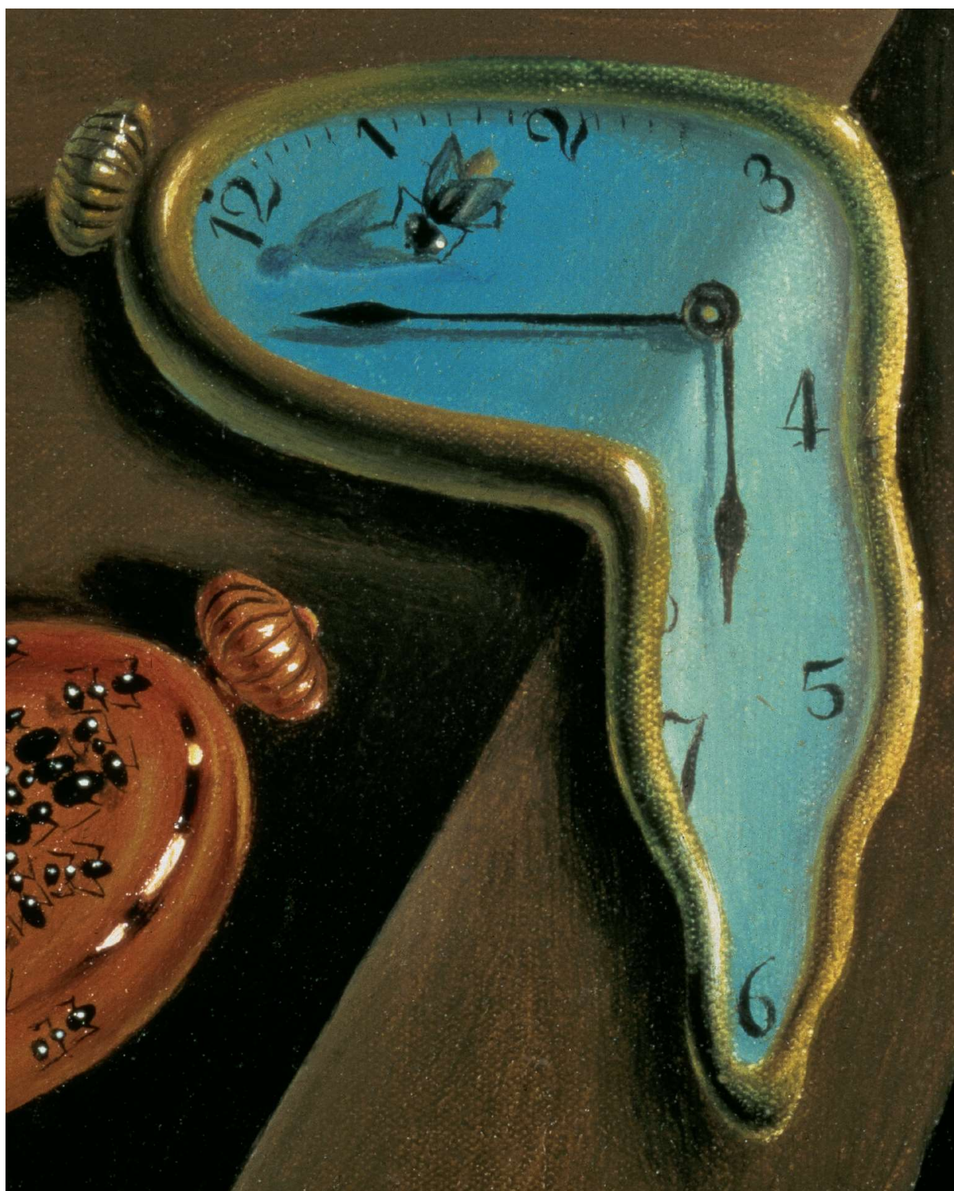
倘若时间之手回击，苍蝇很快就什么都做不了了，那三个时钟展示不同的时间。其中一个的内部机制出了问题，这也不奇怪，因为它上面落着一只苍蝇。没事儿，我们该去别的地方了。考虑到时区的差异，这个世界上一定有某个地方能对得上这些荒唐的时针和分针。我们一定要知道现在几点了吗？谁说的？在沉迷于自己的想法和梦境的那一刻，我们就独立了。信仰有时可以移山，但是欲望能超越所有时区，把我们带到想去的任何地方，不管白天黑夜。没人能在那里找到我们。我们梦中的道路上没有路标，很容易就能悄悄溜走，不留痕迹。或者我们可以留下错误的踪迹。人们都摸不着头脑。

但为什么人想要移山呢？这里的山坐落得体，而且肯定无法移动。自从达利记事起，利加特港的山就在那里，真是幸运，因为其他一切都有个古怪的习惯：溜之大吉。

如果这个过程再继续，世界就会变得黏黏糊糊，最后成为名副其实的水母——就像那只躺在表下面的东西，像一条微缩的毯子。它很适合被当作一条毯子，如同当人睡觉时总要滑落到地上的厚重的毯子。到了早上，你感到寒气刺骨。那不是水母吧？呃，好吧。也许它是我们的某个想法。甚至那都不是，而是某个想法的缺席。这小东西令人感到不舒服，但它看上去没多危险，它的眼睛有长长的睫毛，合在一起。像是一个尖尖的侧面像，有蚌一样的肉。舍不得冒巨大的风险，人们就绝不可能知道应该信仰什么，或是什么样的外在是值得信任的。生活常常表里不一。即便如此，它也是某种奇怪的自画像。艺术家没有美化自己，他展出自己的噩梦，难以平息的心情让他用画笔给它们定下外形。是他将噩梦击昏，用古典神话中美杜莎的凝视把它们变成石头。他麻痹了这些噩梦，再把它们精心摆放在

画布上，这些失常的妄想就像经过精心清理的医学样本一样，这画布谁也不等。画家，像是大脑的昆虫学家。







会有人质疑达利的画的真实性吗？也许只有从未做过梦、从未感到恐惧的人才会，或者是不肯承认这一点的人：当恐惧让他们的汗水把床单浸透，他们还是不肯承认，自己内心最深处的恐惧已经超越了清醒生活的模糊界线。床单必须洗干净，在阳光下晒干。也许那一只钟表也会变干。它挂在橄榄树枝上。树枝很不牢固，枯萎了，很快就要折断。这钟正在溶解，像油一样厚，比如橄榄油。一切都在混乱。

面对疯狂，艺术家手上有一种武器：他的画家专业性。这不是因为身边的现实即将土崩瓦解，所以图画也要这么做。达利不一定要控制自己的恐惧，但是他可以很容易地掌握绘画的艺术。学院派的专门技能对他来说不是秘密。也许他会动摇对理智的坚持，但画笔不会从他手中滑落。画家笔下难以看到的笔触是他最后的避难所。他揭示自己不安心神的方式，就是躲藏在油彩层次之间，如此精妙，以至于画作已经超越了模糊的想法。结果，在密谋扩张的现实和将要容纳它的颜料之间，发生了一场战役。确定无疑的姿态，撑住了即将崩溃的外形。画作将梦公之于众，让其慢慢发展自己的秘密。但是它为幻象设下界线，它的四个边将幻象困于其中。

画作不让威胁迫近，达利以悖论为基础，增强了画作的效果。元素越是不一致，设计的细节就让它们靠得越近。描绘越是客观，外形就越是令人不安。这是恶性循环。手的冷静证明它的恐惧，就像面对无聊麻木的现实一样。完成这幅画，需要走钢丝的人一样的平衡力。

这些物体不再听我们的话。我们不知道从哪边才能接近最简单的现实。总

会有某个时刻，我们不想再看到定义被不断打破。为了找到某个易于辨识的地标，我们需要回溯自己的步伐，回到最初。这就是为什么达利的画仍然是传统作品，即使作品中的内容几乎要迸发出来，还要鼓励内心的言说以无法分辨的语言讲出。在这方面，他接近文艺复兴时期的画家。他的忠诚是两方面的，既在美学层面，又对他个人如是。他画画的方式让人想起过去的大师，这也是因为他在年轻时期就是这么学习的。早年间的确定性保护了他。一幅到下一幅，他的技术从未变化，为他提供防御，噩梦在其面前无能为力。

背景中，利加特港的峭壁证明：儿时的风景不会改变。它们在心中常存，存于我们所有记忆的地平线上。时间让生命脱形，看起来好像被洗的次数太多了。生命被它弄得支离破碎，但又能如何？海滩会闪耀到永远。

参考信息

恐怖的柔软

“当时是在一个傍晚，我感到很累，”达利在自传中说，“我有点儿头痛，这是很少见的……我们的晚餐以味道十分浓烈的卡门贝尔奶酪结束，所有人都走后，我一个人坐在桌边，思考‘超级软’这个哲学问题，是奶酪带到我脑子里来的，我想了很久。我站起来，走到画室，点上灯，最后看一眼我正在画的画，这是我的习惯。这幅画表现了利加特港附近的风景，那些岩石被透明而忧郁的微光照亮，前景中有一棵橄榄树，枝叶已经修剪过了，没有树叶。我知道：这个风景中的气氛，我曾经完成过；现在，我要用它烘托某些想法、某些令人惊奇的图像，但是我根本不知道会是什么样的东西。我就要关灯了，突然，我‘看到了’出路。我看到两只柔软的钟，其中一只可悲地挂在橄榄树上。”［《萨尔瓦多·达利的秘密生活》（*La Viesecrète de Salvador Dali*），1952年写于巴黎，第246页］达利很沉迷于“超级软”，这在他很多作品中都能看到。对他来说，这个理念融合了死亡的恐惧和性无能的噩梦。

利加特港的加泰罗尼亚乡村

达利生于费格拉斯（Figueras），从一开始，他的灵感就与卡达克斯玫瑰湾周边的乡村，以及十字架海角的海岸线联系在一起。它们是他世界观的一部分，后来在他的绘画中也多次出现。1930年，他在利加特港定居，当地的岩石，是他的构图中最常出现的背景。它们不仅是他年轻时的地标，而且因为它们的外形经常处于变化状态，这也就为他的作品加入了有意义的矛盾感以及不一致的感觉，这种感觉在任何超现实主义绘画中都是最能触动人们的元素。“我曾长久地冥想和思考这些岩石，这对绽放“软和硬的

形态美”起到了很大作用，”达利曾在自传中这样写道，“当你改变你的位置时，它们展现出数不清的不规则形状，让人联想起无数图像。会这样想的不仅是我，早在远古之前，当地的渔夫们就已经给这些令人印象深刻的石堆其了名字：骆驼、鹰、铁砧、修士、死去的女人、狮子的头颅。”（同前引，第237页）

有象征意义的昆虫

在达利用到的图像符号中，蚂蚁只与死亡有关，苍蝇却在象征意义上有更高的地位。他认为后者更能表达他的想法：“它们是地中海的缪斯。它们赋予希腊哲学家灵感，当这些人躺在炎热的日光下消磨时间时，身上爬满了苍蝇。”4世纪的加泰罗尼亚殉教者圣纳西斯（Saint Narcisse）的传说，又为这种想法融入了当地的英雄主义元素。传说提到：在危险的时刻，他那不会腐烂的身体会释放出凶猛的大群苍蝇，1653年7月时就是如此，当时法王路易十四的大军在围攻赫罗纳时就曾路过这里。达利还提到希腊讽刺作家“萨玛索达的卢西恩”（Lucian of Samasota），后者曾在自己2世纪的对话体着作《苍蝇颂》中指出：这使人快乐的小昆虫，眼眶有着抛物线的形状，“因此，预示了佩皮尼昂[注]火车站天蓬的结构，每个人都知道，那里是世界的中心”，达利曾这样写道。

---

1. 佩皮尼昂（Perpignan），法国南部著名的旅游城市。——译者注

4 考虑表象的迷惑

在一幅画前面感到困惑、茫然，这很常见。原因可能在于：画中的主题我们一无所知。在进入博物馆或是驻足一幅画之前，指望我们了解《圣经》及其次经，还有神话传说、历史事件，以及所有已知的象征符号，这不现实。带来的不便可能短时间内令人郁闷，但还是很容易调整的：只要查查字典、手册，画中场景的含义也就一清二楚了，也包括其中的某个背景或是服饰。也许某个特别微妙的象征符号仍然是谜团，但也只有研究学术的人会受刺激，想要去搞清楚了。从这个角度来说，这些问题总体上还是完全正面意义的。

但如果画中根本没有入手之处，赏画者也根本不知道从何看起，真正的问题就来了。画的标题有时毫无帮助，甚至还会加深迷惑。有些作品就像流沙，在我们还没出发上路的时候，就已经让我们陷进去找不到方向了。根据实际情况和我们的心态不同，可能我们沮丧的程度也不一样，但在这个阶段，只有一个最大的问题：我们一无所知，或者几乎一无所知。

不过，绘画很少让我们猜谜。那画布在等待我们探索。只要愿意在上面花时间，从哪里开始并不重要，因为作品只会慢慢展露自己的秘密。它会推迟这个过程，从而让我们误以为错过了某些根本的东西，然而实际上它在鼓励我们，要去质疑看到的东西是否没有问题。没有什么是直接摆在面前的。我们有时必须调整方向，调整心态，换一种观赏的方式。一幅画有意要散播迷惑，这样才能令我们更警觉，更密切地观察真实世界。总之，一幅画是一次旅程开始的地方，说到底，旅程的目的地只处于次要地位。

4.1 为神秘留出余地

普罗旺斯匿名画家

（约15世纪）

《布尔邦祭坛画》，又叫《基督的痛苦，圣阿格里克拉和一个捐助人》

Retable de Boulbon（*Le Christ de douleur, saint Agricol et un donateur*）

（约1460）

木板油画转为布面油画，172厘米×227厘米

巴黎卢浮宫



这场景让人难以置信，它刺目冰冷，如同那光一样残忍，因为光将场景中的一切照得纤毫毕露。这样的画如何征服信众，令人好奇。看不到恩典，

没有对希望的承诺，本该是它们邀请我们在画前停留。浑身苍白的基督从他的石棺中站起，两手在身前交叉而握，似乎它们黏在一起。血从他的伤口流出来。他已经被钉上十字架了，但是画家绘出站立的他，亦死亦活，虽已经复活了，但仍承受难以言表的痛苦。

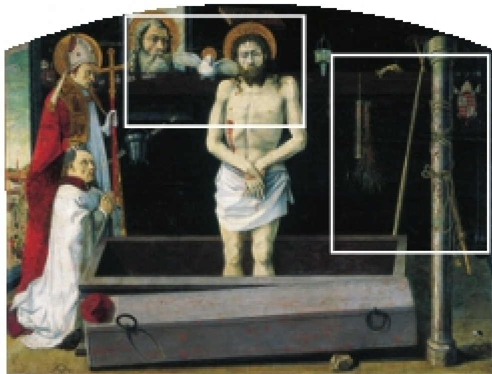
基督旁边有两个人，正在发生的一切对他们似乎毫无影响。不过他们怎么可能看到什么呢？毕竟，他们在祈祷，而我们自己惊愕不已，只想找到一个解释。他们安详沉静，凝视着这个场景，这个以其残酷击中我们的场景。金色的言语从他们唇中逸出，用哥特体字母写在黑色背景上。站立的人物无疑更有权威。身穿主教的法衣，他宣告着自己的信仰："Haec est nostra fides."（这就是我们的信仰。）右手放在另一个男人的头上，那男人双膝跪地，两手合十。他就是委托绘制此画的捐助人。守护圣人在眼前出现，体形庞大的基督从他的坟墓中站起，这都让他目瞪口呆，乞求救世主的怜恤，说着"Salvator mundi miserere mei"（世界的救世主，怜悯我吧）。一块石头被压在石棺盖子下面。教士把自己的红色贝雷帽放在石棺上。他从未如此接近基督受难的骷髅地。

与展现在我们面前的场景相比，在他们后面，山路下的城镇塔楼似乎与此场景无涉。除非，对他们来说，这充满疑惑的事件已经在过去某个时间发生过了。一个士兵抬起头。他当时就在现场。他知道一切。上行的山路穿过的，也许是普罗旺斯，也许是圣地。都没有区别。尽管有奇迹，平庸的日常生活还会继续。这样一来，在天启的恐惧之后，我们还能回复到平淡的日子。得在某个地方打开一扇窗口，让空气流通。画家没有忘记这么做。

在左侧两人与中间的基督之间，是一个更神圣的存在，他的面容大小非常适合留给主的唯一空间。圣父被描绘在另一侧的墙上，这墙就像人类的无知，迟钝不明。圣父的眼睛盯着圣子。灰发将他与基督区别开来，除此之外，他们的面容没有区别。当时，神学的辩论让画家选择这种没有争议的对称方式。连接两个人物的，是代表圣灵的鸽子，它的两个翅膀分别指向两个人的嘴，创造出圣三位一体的完美平衡图景，以此方式，圣三位一体似乎被正对放置的两面镜子照射出来，这两面镜子构成"套层结构"（又称"纹心结构"或"叙事内镜"），正处于基督受难场景的上方。

这阴郁而庄严的画，令得信徒不能分心，同时让我们别无选择。基督的身体就像教士手中的圣餐一样，在我们面前一览无余。他的肉苍白，如圣餐中的面包，他的血鲜红，随意流淌，如弥撒中的葡萄酒。圣餐仪式终究不是为了纪念，而是对某种东西永不停息的庆典和赞扬。这幅画重新唤醒在弥撒中打盹的信徒，将我们投身于基督的牺牲这永恒的存在中。眼前的场景是如此骇人。那跪着的教士无疑理解这一点，他在画中的存在令人安心。我们必须感谢他委托绘制这幅画，更要感谢他在画中出现，作为人，

他出现在圣三位一体旁边。从此，他可以代表担心自己灵魂得不到救赎的人，从中调停。







画作在这些人物周围充满暗示。信徒除了在理念上思考基督的受难之外，不能做别的事情。画中的物体就能帮助我们想象：其中每件东西都蕴含记忆，触发想法，反复重申隐含事实的真相。在无数场合反复叙述的一系列片段，逐渐回到原位：盛水的容器，犹太总督彼拉多可以在其中洗手；刻有被定罪的人名字的木板，挂在基督光环上方；一盏灯，用来照亮背叛的行为；钉子，挂在十字架的横梁上，其中一颗指向基督的身体。画中还有鞭子和荆条，它们被用来鞭打我们的救世主；竖着的立柱和绳子，用来把他绑在其上；浸过没食子的海绵，插在一只尖矛的末端；那根长矛，刺破他的身体；一只手，击打基督。这么多刑罚的证物，到处散落，它们随时愿意佐证事实，永远如此；我们可以以任何顺序查看它们，用不用它们，也都随意。不管我们选择什么，它们都指向完全相同的惨剧。无处可逃。就像回想我们记忆中的某次骇人事件，那些细节不断涌现，争夺着我们的心力。我们尽可能小心，重新追溯各个阶段，逐个回想，等到某个片段出现问题，感情会占据上风，一切又变得令人迷惑。留存下来的，是我们支持的证据：基督被钉上十字架的身体。

以此方式，不连续的构图展现出两重现实：事实的残暴，和事实之间的详细联系；过亮的光与黑暗；我们受的苦难与我们无法解读的信息。基督受难过程中的各种工具，与受刑的基督同样超现实；这幅画从整体上打动我们，仿佛真实的影像。但在超现实体验的独特之中，观者发现不同节奏。基督人物的痛苦会马上抓住我们，同时我们的注意力却被不同物体吸引，它们刻画出基督的故事。在不变的现在和一系列缠人的事件之间，我们来

回摇摆。我们沉思、回想，我们崇拜、铭记。

在画作的情感力度和它带我们走上的理智之路之间，作品最终成为讲述受难的一课。我们注视着它，它也会让我们想起：我们这个世界充满符号，它们的意义常常丢失。这里发生的事情不再只是一节课的主题，画作在讲课的同时，继续重申着自己的神秘。

参考信息

忧患之子

“忧患之子”作为象征图像，一直与“圣格里高利的弥撒”（Mass of Saint Gregory）联系在一起。这种类型的图像在15世纪更为流行，时人相信：向它祈祷，可以获得豁免，也就是减少在炼狱中的时间。其中描绘了一个奇迹，发生在天主教教宗葛列格里（PopeGregory The Great，约540-604年）主持弥撒时。当时，他的一个助手问基督是否真实存在于祭饼中，葛列格里开始祈祷，然后基督本人就出现在祭坛上方，周围环绕着基督受难的刑具（Arma Christi）。这个传说兴起于罗马，认定圣迹发生于耶路撒冷的圣十字架大殿（Sainte-Croix-de-Jérusalem），康斯坦丁堡的海伦娜皇后曾将各各他（Golgotha，也叫骷髅地）的土壤带到这里。据说，看到的影像是受到了教堂壁龛马赛克壁画的启发，其中描绘着“忧患之子”。这个主题也令人想起圣格里高利的着作《圣事礼书》（*Sacramentarium*），其中包含了“弥撒”这个单词。采取这种方式，“忧患之子”也象征了在基督像面前主持弥撒祭祀礼的神父。

圣阿格里克拉

站在画面左侧的圣人，是阿维农的主教，于公元650-700年间任职。在画中，与他一起出现的，是委托画作的人，据说是让·德·芒塔格纳克（Jean de Montagnac），主教仁慈的手放在他头上，庇护他。此画本是为塔拉斯康（Tarascon）附近的布尔邦（Boulbon）所作，但让·德·芒塔格纳克也是阿维农圣阿格里克拉（Saint-Agricol）教堂的教士，因此，圣阿格里克拉在这里出现。画面右下方的鹳就是他的象征：他的教区中一度毒蛇蔓延，这种鸟像奇迹般出现，除掉了那些蛇。

争论圣三位一体

罗马教会认为：圣灵来自天父“与圣子”（and the Son），拉丁文为“Filioque”。(注)这个单词带来了与东正教会之间无休止的争辩，1439

年的佛罗伦斯会议对其做了终裁。从那时起，要表现圣三位一体，就必须要在圣父、圣子和圣灵（鸽子）之间取得绝对平衡。

题词

—罪名牌，拉丁文为titulus，用来挂在被定罪之人的脖子上，然后会放在十字架的顶端。画中的罪名牌，上面刻着彼拉多选定的缩写“INRI”，意味着“拿撒勒的耶稣，犹太人的王”。

—教士的祈祷词，“Salvator mundi misereremei”，意为“世界的救世主，怜悯我吧”。选自《圣经·旧约·诗篇》中的第51篇：“神啊，求你按你的慈爱怜恤我”，这一篇是7篇忏悔诗之一。圣阿格里克拉口中的话，“Haec estnostra fides”（这就是我们的信仰），灵感来自《圣经·新约·约翰》一书中的“Hace estvictoria quae vincit mundum, fides nostra”，意为“使我们胜了世界的，就是我们的信心”（《圣经·新约·约翰》一书5.4）。

—最后提到的这段文字意义重大，捐助人也叫约翰，在象征层面上，当他面见圣阿格里克拉时，他的庇护圣人在陪伴着他。同时，只有《约翰福音》记录了这样的场景：基督在被审判的时候，被一个差役用手击打。在木梁上的那只手可以提醒人们想起这个事件。

---

1. 此处牵涉基督教最重要的一次分裂，当时天主教会分为东西教会，东罗马教会使用希腊文《圣经》——《尼西亚信经》，而西罗马教会使用拉丁文《圣经》。双方本就有很多矛盾。在《尼西亚信经》中有一句话：“We believe in the Holy Spirit, the lord, the giver of life, Who proceeds fromthe Father.”不知何时，西罗马教会的拉丁文《圣经》变成了：“We believe in the Holy Spirit, the lord, the giver of life, who proceeds from theFather and the Son.”后面多出“and the Son”，即“和子句”，拉丁文“Filioque”就是“和子句”之意。因为这个差别，东西罗马教会之间产生巨大矛盾，争执数百年之久。——译者注

4.2 花些时间犯错

老勃鲁盖尔

Pieter Bruegel le Vieux ou l'Ancien

（1525/1530~1569）

《基督背负十字架》

Le Portement de Croix

（1564）

木板油画，124厘米×170厘米

维也纳历史博物馆



画中充满了人。观者几乎不知从哪里看起，这画邀请我们到处看，却没有

给我们理由要着重先看哪些地方。它缺少秩序，令人不安。有时候，艺术家想让我们开心，他可能会玩一些小游戏。小小的人物，穿得五颜六色，四下飞奔；这也鼓励我们，让自己迷失在人群中。很容易就会跟住某个人，或者一群人，看他们争吵，或是一起经历不经意的邂逅，要不就跟在那个背着包袱急忙奔走的人后面，他前面可能有些淘气鬼在逗弄他。画中有无限多的可能性，到最后，它们让我们头昏脑涨。

前景右侧，有四个人物，尺寸比其他人都大，她们静止不动，置身于后面的骚动场景之外。她们的悲恸一开始对理解画作并无帮助。似乎这些人与世隔绝，沉浸于自己的私人世界中。身披蓝色纱袍的女人明显快要晕倒了，披斗篷的男人赶紧过去扶着她，两人的衣着表明他们来自另一个时代，古老久远，如同他们的痛苦一样。圣母面容苍白，和旁边的圣约翰一起，二人再次上演他们在无数其他绘画中的角色。两位圣女陪伴在侧，回应他们的绝望。这四个人构成的场景，通常出现在死去的基督身边，那时基督已从十字架上卸下；或者是在基督哭泣的母亲将他放在膝上的时候，仿佛他还是个孩子。但是这幅画既没有卸下十字架（Déposition），也不是圣殇（Pietà）。基督不在这里。我们意识到：这种隔离感，让悲伤越发痛苦。历史已经走完它的路途，来到终结，虽延伸到现在，却仍只是在他们的记忆中，它仍是一个没有愈合的伤口。

一开始很难区分出来，我们在这幅画中看到的，是他们实体化的想法。一些地标指引着赏画者，他们可能有些内疚，不再被画中不同人物吸引，本来他们还是挺喜欢画中这些次要人物的。几乎就在中心，一匹白马将它的骑手与其他人区分开。这巨大的风景画中有很多其他骑马的人，最后，我们也会习惯穿着红色束腰外衣的他们装点这乡村的方式。迟早，我们惊奇地发现，基督的小小轮廓，穿着蓝色衣服，在十字架的重压下弯着腰，一个膝盖压在地上。这就提出了一个问题：为什么我们没有第一时间看到他？他才应该是画作的中心。这又带来第二个问题，比第一个还要合理：为什么他被画得这么小？如果这选自基督受难的情节才是画作真正的主题，为什么勃鲁盖尔要这么画，几乎让人看不到？一般而言，基督总是被描绘得十分突出，他的荣耀或受难的图景从来都是确凿无疑。在这里，我们发现自己陷入愉悦的情绪，即使那明显的混乱主导这里的氛围，使得这环境情有可原，我们对正在发生的事情的理解，还是从一开始就被有意阻碍了。勃鲁盖尔故意拖延我们发现他真正主题的时刻。他本可以让我们马上注意到，但是，没有，他选择让它不那么明显。







为什么我们要如此惊讶？毕竟，这与我们每天看到的场景没太大差别。当每个人都在盯着自己的事情之时，对于身边发生的其他事情，谁敢夸耀自己能够发现它们的本质？当被大量琐碎小事分神之时，谁能毫不犹豫地说出什么将会改变历史？勃鲁盖尔不想让观者无法理解主题，而是给了我们一个看似合理的方式去找到它。我们每个人的性情不同，再加上时机不同，我们解读这个事件的快慢也有不同，这种解读可能被各种事物分心，可能残酷而突然，可能若无其事而随意，但总是任意的。画家事先看到这一切，预期到我们的反应会多种多样，从掉以轻心，到漠不关心，从难以得出结论，到无法注意所有细节。

除了自己描绘的精确主题之外，画家还考虑到我们观看这幅画要用的时间，他倒没有假设我们要去诠释它，也不强迫我们成功找到基督后，把注意力全部放在他身上。实际上，我们可以自由回溯我们的脚步，继续我们的路程。但我们知道自己看到了什么，而且永远不会忘记这两个事实。勃鲁盖尔要影响赏画者的道德心，我们迈出每一步，他让我们将每一个不可或缺的元素连在一起，把过去拼凑起来，构成一幅合理的画面。

背负十字架这个主题，尤其适合这种构图。红衣骑士们在人群中十分显眼，为空间提供了一种节奏感，很快就会萦绕我们。他们亦步亦趋，跟随基督的路线，我们也可以跟在后面，从左到右，横跨画面。我们最初得到的混乱印象中，出现一条线路，如同清水小溪中的浅滩。这些红色束腰上衣开始汇聚在一起，慢慢形成一条血路。

画面左侧，天空晴朗，但当我们转向右边，云层密布。最右边的远处，我们看到一些人站成圆形，围着两个十字架，缺少的，就是基督为自己背着的这个十字架了。

一个风车诡异地坐落在石头山顶上，刺向湛蓝的天空。风带动它的摇臂，将云聚集在一起，翻滚堆积。在房子里面，我们可以想象到正在被磨成面粉的麦子。基督在走向自己的刑罚，面粉将会变成面包。圣餐中的面包将会是基督的身体。从播种的季节，到收获，风车会重复生与死的循环。工作的节奏，逝去的日子的轮回，将会与恐怖和神秘的感觉连在一起，无可避免。

在巴勒斯坦，圣母、圣约翰和圣女们已经经历了这一切，而勃鲁盖尔笔下的风景强调了弗拉芒特征，这让他将过去、现在连在一起，并为他的主题赋予了象征性的真实性。16世纪的赏画者，不费力气就能发现：这些身着红衣的士兵，是西班牙的占领军。这个时期，对新教徒的镇压普遍盛行，恐怖横扫全国。告发行为和即刻处决是正常现象。这是历史上最动乱的时期之一，这幅画记录了当时的情形引发的恐慌感。

勃鲁盖尔保持了一定距离。他知道：在宗教教理的剧变期，另一种世界观正在成形。他的画拒绝强加于人单一而且充满独裁的印象。他为这些来来去去、四散奔走的无名人物提供了广大空间，人群中的每个人都获得了某个特定的视角，某个相对残缺的视角。而且，他让每个人都有权迷路，然后转换方向。简而言之，他为我们犯错的权利。

参考信息

基督背负十字架

被定罪要钉上十字架的人，必须要背着自己的十字架前往行刑地点。符类福音书[注]中只记录到：罗马士兵让其他人替基督背十字架。在画面左侧，我们可以看到古利奈人西门（Simon de Cyrène），在一群心烦意乱的旁观者面前，他被人从妻子身边掳走。“带耶稣去的时候，有一个古利奈人西门，从乡下来。他们就抓住他，把十字架搁在他身上，叫他背着跟随耶稣。有许多百姓，跟随耶稣，内中有好些妇女，妇女们为他号啕痛哭。”（《圣经·新约·路加福音》23, 26, 27）

画中主题的处理，在很大程度上，都要归功于当时的神秘剧，其中讲述了耶稣的苦路，在通往受难的路上，耶稣在这些地方停留、歇息。方济各会传播了对苦路的记录，他们受托看管耶路撒冷的圣地。中世纪结束后，这些记录越来越重要。一开始只有7处苦路，但到17世纪，数字翻倍为14

处。为了画这幅画，勃鲁盖尔描绘出了“许多百姓”，其中共有超过500名不同的个人。

荷兰的政治和宗教氛围

在勃鲁盖尔的时期，荷兰是西班牙菲利普二世帝国的一部分，因此受制于他的中央集权。荷兰的统治者是帕尔马的玛格丽特（Marguerite de Parme），但她无法阻止当地的天主教反抗西班牙统治，因为西班牙人想要介入当地教会。当菲利普试图残酷镇压新教徒的时候，情况变得更恶劣了。菲利普委托当地的主教安东尼·佩勒诺·格伦维尔（CardinalAntonie Perrenot de Granvelle）镇压，而后者是一个德高望重的知识分子，也是十分热爱艺术的人，他收藏勃鲁盖尔的作品，用来装饰自己在梅克林的家。当奥尔巴尼公爵（Dukeof Albany）到来之后，镇压愈加疯狂，3年之内就处决了七八千人。危机不断积累，终于在1572年爆发，17个荷兰的联合省发生起义，最终在奥兰治的威廉治下，这些省获得了政治和宗教的独立。从那时起，南方的佛兰德斯，主要是天主教徒和西班牙人，就和北方独立的新教荷兰区分开了。

勃鲁盖尔家族（拼写为**Bruegel**、**Breughel**或**Brueghel**）

这幅画是彼得·勃鲁盖尔（Pieter Bruegel）的作品，他是这个弗拉芒画家家族中最知名的一位。人们常常称他为老勃鲁盖尔，将他标志为家族首位作为画家赢得盛名的人。他的名字首次出现，是作为大师出现在1551年的安特卫普公会中。结婚之后，他在布鲁塞尔定居。他去世时年仅四十来岁，留给世间大概45幅画作，其中多完成于1553年和1568年之间。他有两个儿子：小彼得·勃鲁盖尔（1564～1638），俗称“地狱勃鲁盖尔”；老扬·勃鲁盖尔（1568～1625），俗称“丝绒勃鲁盖尔”。长子最擅长复制父亲的作品。他的外号，来自在铜板上绘制的小幅地狱场景，但实际上这是他的小兄弟的作品。后者是有相当水准的画家，在1609年，为阿尔伯特大公（archidus Albert）及其妻子伊莎贝拉的宫廷作画。同时，他保持着自己与安特卫普的联系，他在那里发展出自己的风景画绘画技艺，而且常常与鲁本斯合作。他的外号，得益于绘制优美的花朵。勃鲁盖尔家族一直在不断出产独特的艺术家，直到18世纪。

---

1. 符类福音又称共观福音、同观福音、对观福音等，为《新约全书》前三卷书《马太福音》、《马可福音》和《路加福音》的合称。这三本福音书的内容、叙事安排、语言和句子结构皆很相似，而它们又以近似的顺序、措辞记述了许多相同的故事。使学者们认为它们有着相当的关联。——译者注

4.3 欣赏一种思考方式

让 - 安托尼·华托

Jean-Antoine Watteau

（1684~1721）

《发舟西苔岛》

Le Pèlerinage à l'île de Cythère

（1717）

布面油画，129厘米×194厘米

巴黎卢浮宫



空气中暖玉温香，仿佛笼罩于一片热浪之中。颜料在画布上面轻轻擦触，留下一些叶子的踪迹，毫不用力。一条树枝一笔画出。群山隐于远处的光亮。好几对情侣在嬉闹。右边，维纳斯半身像看着情侣们的交谈，她身上

点缀着玫瑰。丘比特坐在她旁边，弓和箭袋随意扔在地上。显然，他今天已经差不多完成任务了，一天结束，终于可以自由一会儿，就像一个刚刚完成作业的小男孩儿。

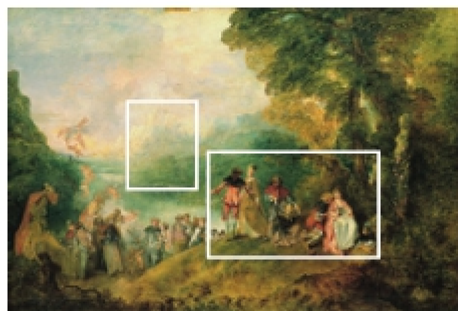
我们可以想到，水岸就在后面。最左边，一个镀金的贝壳上披玫瑰粉色布帘，贝壳一半浸在水里。该上路了，不过还是没什么人着急。

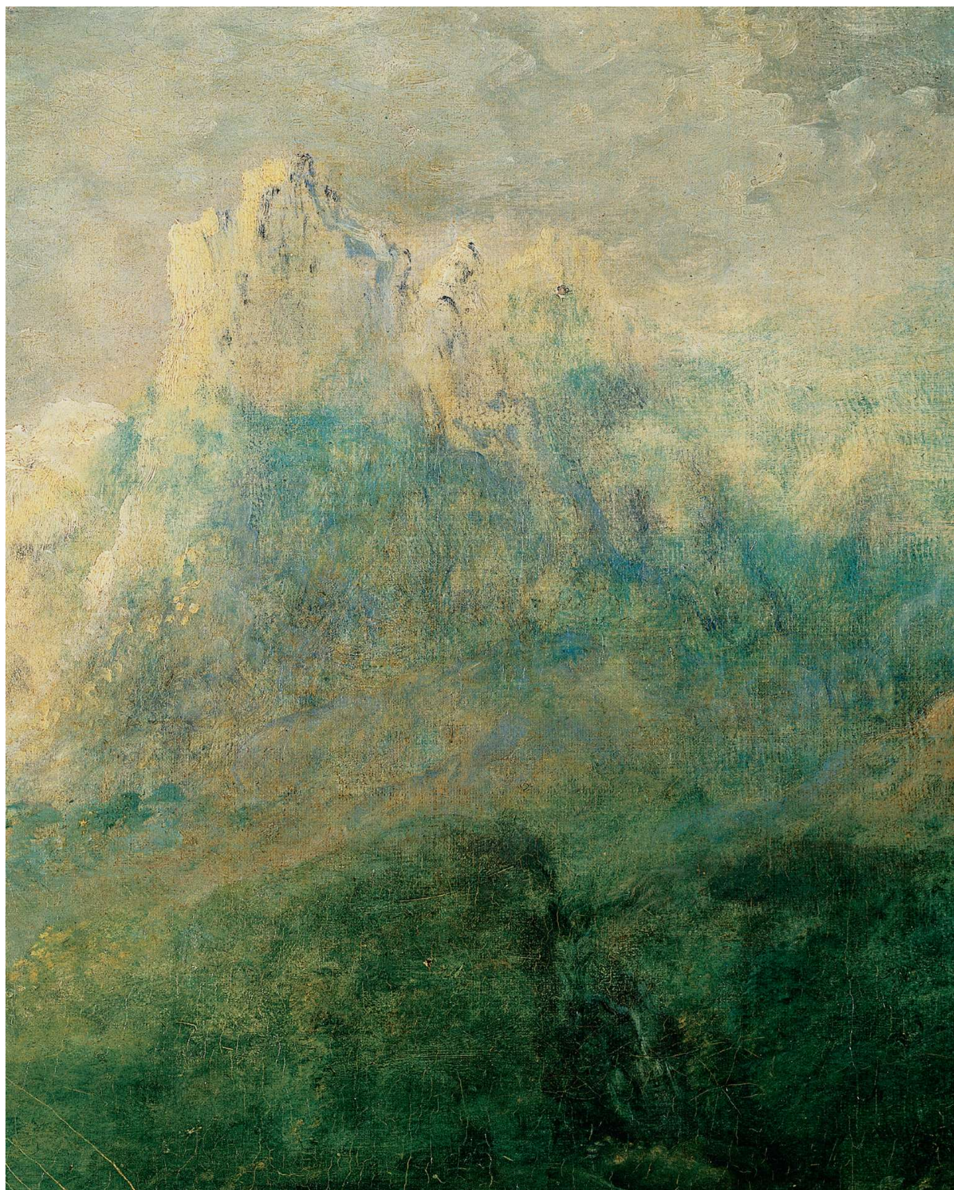
这幅画描绘了一个愉悦的场景，景中人穿着华丽，景中各种神秘细节为其带来生气，如果不用心看，我们就会错过。画作没有提出什么特别的要求。看到这样一幅画，所有细节都易于理解，我们也就放松下来了。我们任环境中的光对我们施展魔法，画中优雅的人物也令我们沉迷，他们一个连一个，就像一条精美链条中的各个环节。但如我们重新考虑，也许会发现我们什么都没有明白。

这些人是谁？这个场景发生在哪里？他们在这里做什么？而且，更重要的是，它怎么能引起我们的兴趣去了解这些？拾起他们那种平静漠然的感觉，去享受当下的快乐，这不是更好？光还没准备有所改变吗？如果我们错过了将要从云后出现的阳光怎么办？我们不知道自己要什么，这简直是一定的。

咱们还是理智一点。标题中指明，这是前往西苔岛的一次漫游。我们知道这个地方：爱神维纳斯住在这里，而且这岛上充满诱惑力，无数戏剧曾在这里上演。我们在画中看到的人可能是演员。画中景物融入多种色彩的透明中，这透明使剧院中常见之物都黯然失色。一种几乎能感知到的气氛沐浴着这些人物，很难相信他们的生活就局限在剧院的木板之内。他们是真实存在的人吗？是介于真实生命和想象世界之间？介于生活和游戏之间？整体气氛比具体内容更重要，我们其实也不知道具体内容是什么。它应该是关于爱情和时断时连的纠葛。姿势和言辞与颜色的挥洒同样微妙。场景设置，初看上去令人信服，很快我们就能发现这是个骗局。但仍然难以说明这些人是不是演员，他们的衣服没有提供信息。谁能说这些演员就比观众更不诚恳？毫无疑问，这里的事实真相继续在我们指间悄悄溜走。

不过，画面右侧的三对情侣还是构成了一种直线顺序，引发理性人士的思考。接近丘比特的那一对，呢喃私语，充满爱意，当然，这很自然，因为爱神的箭对他们有最直接的影响。男人很着急，几乎要跪在女人旁边，女人也乐意听他的奉迎。他们旁边，第二对准备离开。站立男子拉着女人的手，帮她站起来。第三对，最接近画面中心，终于要继续前行。三对不同情侣，三个生命时刻，三种不同情绪。也许他们就是同一对情侣，处在生命的三个不同时刻。但是一切尚未确定。站立的年轻女子回眸一望，我们不知道她在看什么。她的同伴？几分钟前的她自己？还是另一天的她，穿着不同，身边的情郎也不同？







等待她的男子站在画面中央，身影修长，这是他的资本，一切还能改变。在这儿，他像一架天平的横梁，两根长长的手杖，各自摇晃，表现出犹疑不决。也许因为他的衣服颜色太亮了，年轻男子看起来比他的女恋人更坚决。但他可能还是会被悔恨或欲望征服。金棕色的裙子可能会融于温暖的树叶中。他们也许还能找回来时的路。脚边，一只小狗，忠诚的传统象征，在旁嬉戏，来回蹿跳。

左边其他人物都消弭在画面温和的颜色中。他们属于世界其他部分，更朦胧模糊，更踌躇迟疑。丝绸衣服褶皱上的闪光，一眨眼就看不到了。在旁边拍动翅膀的丘比特们催促他们。有的紧紧抱着大人的腿，就像急于回家的小孩子。如同所有华托笔下的人物一样，他们很难下定决心——我们跟他们又有多大区别？每个选择都暗含一次牺牲，失去的机会再不会回来，我们只能看着它离去。为什么要去这个地方，而不是另一个？走左边而不是右边？为什么要离开，而不是留下？画家摆弄身体的曲线、头部的微转，强调出眼望的方向与人物准备前进的方向之间的矛盾，对比人物的亲近和他们表情的疏离。他打开所有可能性，不会偏好一个而以另一个为代价。

人物的态度含混不清，观者像他们一样，难以得出任何结论。他们准备好要登上充满魔力的西苔岛了吗？还是要出发前往？这是愉悦一天的结束吗？还是他们仍在期盼它的喜悦？华托很注意不去回答这些问题。对他来说，逻辑暂时放假了，17世纪，我们以为离我们很近，其实已从画面中退出。世界不再急于在欲望和记忆之间、在对幸福的期待和对它的回忆之间

画出界线，甚至不确定这么做是否有必要。理性认为是这样，而我们的感性怀疑它不是。之前、之后，真有那么大区别吗？期望有时会伴随着未来的悔恨和遗憾，记忆会令我们再次体验最初的震撼，将其完美再现。

整个世界难以再下定义，就像飞快失去的感觉。从现在开始，他们会以各种方式质问自己的心灵，他们的自由，与光在水波纹般的丝绸裙子上的无穷闪动一般，没有差别。

参考信息

西苔岛

西苔岛是一个希腊岛屿，位于伯罗奔尼撒和克里特之间。传说有言：当爱与美之女神阿佛洛狄忒诞生于波浪之间后，西风将她带到这里。更一般的说法认为，任何具备爱之欢愉的魅力的地方，都可以此岛为象征，但华托的主题更多取自戏剧而不是希腊神话。1713年，在巴黎皇家宫殿（Palais-Royal）的舞台上，发生了一次真实的冒险，这是由托马斯-路易·布尔乔亚（Thomas-Louis Bourgeois）担任作曲的歌剧芭蕾《伪装的爱》（*Les Amoursdéguisés*），剧本由剧作家路易·菲泽利耶（Louis Fuzelier）完成。开场表现了“一个海港，爱之舟（Fleet of Love）正要从这里起航，前往西苔岛”。这出剧目也在圣劳伦特市集（Foire Saint-Laurent）上演，并引出各种有关“不忠”主题的娱乐变种：最流行的戏剧中，旅行者们不再去往西苔岛，而是去往巴黎郊区的圣克卢（Saint-Cloud）那里的树林。

快乐青春

这幅作品在1717年提交给巴黎美术学院时，被称为“快乐青春”（fêtes galantes）。在当时所有的绘画风格和流派中，这个词汇找不到对应者。画中也没有描绘历史画的典型场景，或是某个类型场景，而是刻画了一种人生态度。在1690年，法国学者、作家安托万·菲雷蒂埃（Antonie Furetière）死后发行的词典中，将单词“galant”用来指代“体面人的享受”。画中令人愉快的乡野聚会，将人们的注意力从宫廷中的类似仪式吸引开，去除了宫廷礼仪中繁冗的负担，取而代之的是爱和与之相关的诸多游戏带来的自由。华托是真正的自由思想者，他发掘了某种有意图的变化，这意图总是介于微妙的欲望与心灵的私语之间。在这方面，他证明自己是剧作家皮埃尔·马利沃（Pierre de Marivaux）的出色先驱，鼓励自己的人物像后辈剧作中的人物一样，追求无忧无虑的打情骂俏和献殷勤。除了让-巴普蒂斯特·佩特（Jean-Baptiste Pater, 1695～1736）和尼古拉·朗科雷（Nicolas Lancret, 1690～1743）之外，华托自己创立的风格没几个竞争者。

华托和艺术的厄运

华托笔下的人物都很独立，这无疑反映了画家自己，他没什么时间去循规守旧：在18世纪，画家的官方身份要求他服从某些规则，比如必须向皇家绘画和雕塑学院提交两件作品。第一件必须在接受他时提交，第二件要在正式的入会仪式提交。华托在1712年7月30日正式被接纳。不同的是，学院允许他自由选择第二件提交作品的主题，华托却让学院等了五年之久，行政部门在1714年、1715年、1716年和1717年1月反复提醒。他们的耐心终于在1717年8月24日获得回报，华托将他的《发舟西苔岛》交了过去。孕育期这么长，但他作画实在很快，客户常常为此抱怨，因为华托在颜料中混入太多油，希望它们快些干，这就导致画作很难保存。

4.4 衡量观看的难度

保罗·塞尚

Paul Cézanne

（1839~1906）

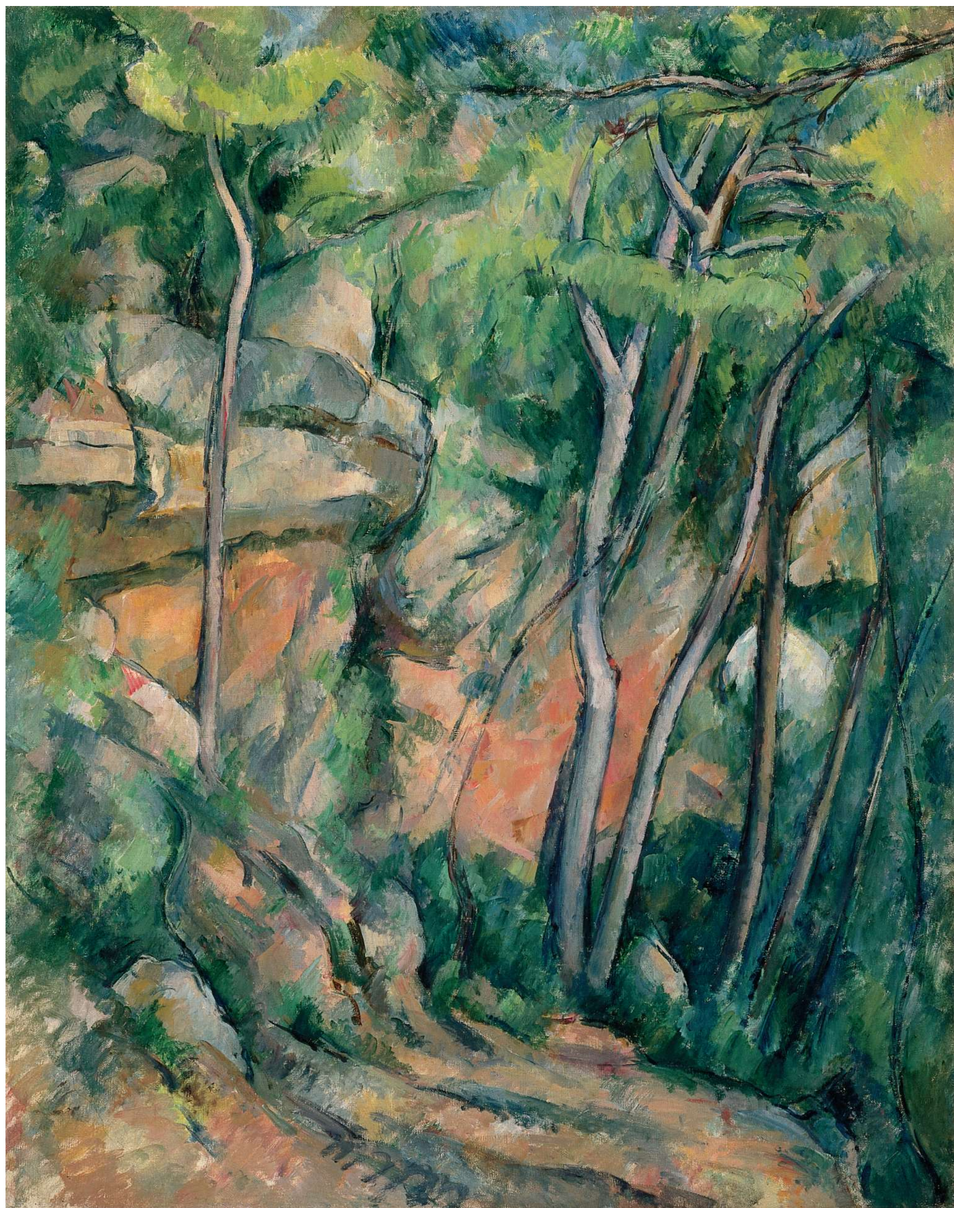
《在黑城堡的公园中》

Dans le parc de Château Noir

（约1900）

布面油画，92厘米×73厘米

巴黎橘园美术馆



视野所及，没有路，我们一定是走错了方向。画作在一个空间的边缘摇摇晃晃。左边，屹立一堵石墙，仿佛堡垒。那边的树后面一定有一条路，通向葱郁之中的空地。

我们曾到过这里。那棵树好像我们之前注意过，或者就是昨天？哦，不

是，昨天的树干更细些，离石头更近。不过我们是从另一个方向过来的，所以可能是同一株。我们无法确定。而且，这几天光线也变了。土壤变干，颜色也更亮，在我们脚下粉碎。风景不再相同。

总是有失足滑倒的危险。笔触一直在滑动。颜色的选择受到限制，但总在赭褐与绿色之间来回变换，这便足以让我们惶惑。石头之间的空间看起来很大，能容得下我们穿过去，但没人敢保证。轮廓的线条也不太清晰。有些线条在我们相信它的地方突然折断，或者变得愈加粗厚，似要强调某种外形。然后，它们又突然变得模糊，使得这些形状产生微光。很难判断距离，难以辨认事物的边缘。自然中充满陷阱。

岩石，树木，就是这些：除此之外，别无其他。可是，这画作以这些事物为基础，创造出一个完整的世界。描绘事物实际的样子，赋予它们真正的外形，这样不是更简单、更快吗？整个情形会更清楚。那条路也会自动打开、显现。

但画家的本意就是如此。我们看到的不是事物真实的样子：它们要么太远，要么太近。或者，一棵树斜穿过我们要走的路，挡住了我们正在观察的岩石的部分视线。或者，天空布满云彩，绿叶变为灰色。又或者，对我们来说，自然太稠密了，我们数不清它所有的部分。要不，我们的眼睛累了，只凭一瞥，没法看清所有东西。但是，总而言之，把自己沉浸在自然世界中，同时还要客观列出所有在场之物，这我们无法做到。

塞尚观察的时间很长，也很用力。他不急于下结论。他真的确定他看到的东西吗？或者他允许自己被了解到的东西影响吗？他想要以一无所知、一无所见的方式工作。浮着的那些叶子如同云彩。它们来自哪里？最高处树枝的绿色破碎支离，倾泻到岩石底部。树叶、苔藓、反光，它们都是绿的。从自己站的地方，塞尚看到的就是这样。为什么要假装是其他样子？毕竟，他不是在绘制植物手册，只是要让我们看他看到的事物。想做到别的很难。不能加入其他，不能想象其他。他仍在询问自己问题。也许那真是一片树叶。但实际上，他只是画出了没有形状的绿色块，他在面前辨识出来的东西。没有欺骗。他抓住了颜色的感觉，这里一片明亮的绿，那里一块儿更透明的绿，还有一块儿几乎变黑的绿。再靠近些，我们就能看到颜色布满画布。笔触积聚，有时彼此交叠，构建出图像。如果隔离开，它们没有意义。很难知道它们表现的事物的远近，是固体还是空气、空间，但它们尽可能传递了艺术家从自然中收集的印象。







塞尚声称：自己在作画时，就像一个渔夫要抓住网里的鱼；结果就是这种五颜六色的柳条筐，竭尽全力表现自己的风景，是这个筐的基础。树有些抖动，也许是因为风，或者是因为叶子间移动的影子。塞尚不知道是否应该把这些限制在简单的轮廓中，但是还有别的东西，别的、不依赖外界环境的东西。艺术家的眼光在风景和他的画布之间来回游移。他观察自然，在树与树之间来回审视，从一定距离之外绘制它们并不十分清晰的外形。他选择一种画笔，目光再次落在树上，然后是这幅画。一系列不连续的线条就是类似中断的结果，同时，当画家去掉线条之间几乎感觉不到的细微空间时，在瞬息之间产生这些间断的线条。他继续涂抹同一根线条，每次笔触都是见证，见证的是画家看一眼对象，再看下远处，再继续绘画这个过程用去的时间。

他知道，他的绘画最先要为他自己作证，证明他作为一个个人看到了什么，这一点意义重大。画中最凸显的东西，就是最深刻打动他的东西：树的线条、岩石的轮廓。它们为赏画者的位置提供支撑，为我们提供一些证据的残片。除此之外，其他的多多少少有些模糊，或者至少是次要的。塞尚对于他在观察的，也就是他的注意力的中心，处理方式不同于他看到的其他。他的视野，令他对于自己的注意力没有集中观察的事物，能够以更朦胧的方式感受。塞尚详细刻画更沉重、色调更暗的事物，勾勒出画作的结构。其他的地方，比如颜色比较淡的层次，上色很亮，几乎以透明的方式暗示出其他的存在，而那些我们在另一幅画作中一望便知。主题不重要，但它无穷无限。之前某一天，在这块岩石前，一棵小树投下阴影。也

许今天在这里能看到它。每幅画都是独一无二而且孤独的旅程。我们该回去了。

画家为他笔下的世界负责。这些地方发生的事情，是他的眼睛停留之处，或是他的画笔带他前往的所在。每一次颜色的涂抹，无论多轻，皆是有条不紊，而且确认要坦然表述某些东西。一般来说，画家要为他笔下的世界负责。在他的眼睛停留之处，或是他的画笔带他前往的所在，总是要发生什么。如此产生的图像，只能表现局部，而且不精确。没多少作品会主动表明自己的不准确。现实是不会这么容易让步的，想要准确表现现实及其本质，画家就得一点一点奋斗，抗争到底。塞尚的不妥协表明：他知道自己从表象世界中所得甚少，而且他不喜欢那些把一切画得清清楚楚、充满确定性的作品，那会令他觉得虚伪。难道要他放弃自己的真诚，去进行毫无意义的模仿？对他来说，真相就是一切。对于塞尚，绘画是一种道德责任。

参考信息

黑城堡

在1887年和1902年之间，塞尚常常选取黑城堡为画作主题。它位于普罗旺斯地区的艾克斯东部5公里处，对于想要保证自己独处时间而且唯恐失去宁静的画家来说，此处足够偏僻。这块地产包括两栋彼此隔离的建筑，由一个煤炭大亨始建于1850年，却从未建完。塞尚租了一间房，这里足以俯视中庭，还可以存放他的画具，他打算偶尔在这里过夜。1899年，他想买下房子，因为这已经成为他的实验场所，是他个人的实验室，他在这里学着捕获事物的本质。当地传说提到，黑城堡因为此前与炼金术有联系，所以受到了诅咒。此种传说必然吸引塞尚这样的画家，因为以他出色的理解，这里很容易成为他将事物变形、转化的所在。

眼光敏锐的画家

1906年9月8日，塞尚去世前的几个月，他在给自己的儿子保罗写信，后者也是他的知己之一。他提到了自己的困难，并钦佩乡村自然的丰富性，这使他的多样化主题相形见绌：“最后，我必须告诉你，作为画家，在自然面前，我变得越来越敏锐，但是我也认识到，表达我的感觉总是非常困难。我无法表现出感官感觉到的色彩强度，也缺少丰富的颜色来表现自然的勃勃生气。在这里的河岸上，充满各种可以画的东西，同样的题材，从不同角度看，就值得投入最大的兴趣研究；而且变化如此多样，我觉得都不用动地方，只要往左或是往右挪一下，就够我忙上几个月的。”

“塞尚，说起来，就是某种绘画之神。”

在与雅克·盖纳（Jacques Guenne）的对话中，马蒂斯曾这样总结他的同伴，后来发表在1925年9月15日的《当代艺术》（*L'artVivant*）月刊上。这句话贴切地概括了塞尚的作品对此后几代画家的影响，这句话源于塞尚去世后的一个展览，那是在1907年的秋季沙龙，展出了57幅他的作品。塞尚与上一代的古典传统完全不同，忽视他们使用的透视法则，这在某种程度上决定了布拉克和毕加索的立体主义实验。他的作品其他部分有助于另一些实验，从而催生了抽象主义。不过除了所有这些美学问题之外，最根本的问题在于：画家致力于而且希望能创作“绘画中的真实”：既是情感上的真实，也是表达上的真实。塞尚认为：每一件作品都是处女地，都要不遗余力地创作。他常常质疑自己的感知，可以说，他置换了画家的中心。在他之后，没有人可以忽略这些挑战。作为一个画家，必须要在精神谱系中找到自己的位置，这个谱系可以直接追溯到塞尚那里。

4.5 迎接新自由

瓦西里·康定斯基

Vassily Kandinsky

（1866~1944）

《与黑色的弧一起》

Avec l'arc noir

（1912）

布面油画，189厘米×198厘米

巴黎蓬皮杜中心



画作表面上，五颜六色的形状在冲撞，容纳它们的空间难以形容，画布都不足以容下这个空间。这幅作品没有描绘某个场景，而是发现自己位于一些奇怪的、毫无重量而且像流星一样的物体的飞行路线上。一些黑色线条在各处冒出来，刮擦着画布表面，而且不附着在上面。无法辨认的各种色块飘浮在空间里。蓝色，红色，在上面，第三个色块正变为紫色。笔触都很清晰，能够中和颜料的厚重，增加画作纵深感。我们可以看到技术的复杂性，能够感觉想要操纵材料的渴望，这些材料最终产生这幅图像，但是结果让我们无法理解。

第一眼看上去，形成这个奇怪形状大集合的，似乎只是偶然。画作的标题——与黑色的弧一起——也丝毫无助理解。此时，有没有黑色的弧都已经无所谓了。

我们需要整个儿变化观看方式，必须停止将画作与某个特定现实联系起

来。为了找到理解这幅图像的钥匙，而去翻遍整个自然世界，没有必要。那么做就是浪费时间。它会让人想起羽毛，或是透明的云彩，这要看我们观察哪个部分。每个人都从中寻找我们想要的东西，搜遍所有想得起来的词汇，在自己的想象世界中，想尽办法要找到一些什么，以描述我们的第一感觉。但我们用的单词也不过就是凑合一下，最多是图暂时的方便。我们以为自己能从中发现一些类比，但它们全都靠不住，这图像拒绝所有鉴定的意图。我们越迫切，就越难看清它。一句话，它什么都不像。

耗尽所有其他可能之后，我们别无选择，只有回头看证据本身。画作表现的是形状，如是而已，别无其他。非要把黑色的弧与外界某个现实联系起来，这是走进死胡同的最快捷之路。我们要回到标题。它指出的理解方式很清晰：这弧最重要之处，就是它在这里。也就等于说：如果没有它，图像就完全不同。我们看到的有颜色的区域，多少都趋近弧，如同被磁石吸引。以此方式，弧制造出一个有颜色的三和弦。其他笔触叠加在它上面，或是埋在它下面，它们全都围着这个中心点振动。因此，在自身之内，这幅画找到了自己存在的目的和理由。它可以依靠自己的内部组织方式找到平衡感，而不再依赖于我们在它和某种我们知道的事物之间建立关系。现在，它是自在之物。

这是1912年，有了瓦西里·康定斯基，绘画不再顾及我们身边的可见世界。

用绘画反映自然，这种倾向在我们的心中根深蒂固，以至于即使今天，一个世纪之后，我们的这个习惯继续影响我们观看艺术品的方式，一幅抽象作品常常令我们不安。似乎它没有担负自己的责任，而艺术家也等于承认：对于复制他的所见，他无能为力。

我们一定不要误认为康定斯基的画无法表现现实。正相反，他突破了现实的牢笼，达到某种惊人的境界；他抛弃了现实，仿佛那是一些制造麻烦的寄生虫。





从古典的珍贵画作开始，绘画一直寻求模仿现实生活，清晰表现各种条例法令，它们被用于教给人们应该知道的宗教和历史。绘画重现的世界，存在于剧院、小说、传奇和梦幻世界中。绘画已经将可见世界的方方面面攫为己有，把这些方方面面表现得更美丽、更高贵，甚至更恐怖，从而超越了它们。但绘画之前从未抛弃它们。

现在，绘画突然受够了，不再对现实感兴趣。因此，在1912年，绘画开始自己的旅程，似乎刚刚发现：之前让它闻名的东西，最终奴役了它。

是否还要顺服，是否还要允许其他东西侵占它的空间，这已不是问题。颜色和笔触、外形和线条、临摹、透明的色块、微妙的光影、有力的画笔、迟疑的画笔、人物和所有其他全部被取代。绘画需要独立性，这在之前不可思议。然而它的发展后果也不是听之任之、轻率而为。即使它佯作无序，但仍保留自己的知识体系和严肃态度。画布也不是突然被丢到没有韵律和理智想象力的荒野中。没错，艺术家将他熟悉的领域抛在身后，但与任何航海家一样，即使拿走他的地图和指南针，他仍然知道自己的掌舵的能力。他会被陷阱吸引，把船带到错误的方位，让船搁浅，然后以自己的能力将船拯救出来。最冷的颜色收缩空间，然后再次延伸，延伸到目光所及之外。其他颜色在红色统御之下爆发，几乎将画布冲破开来。黑色的疤痕阻碍所有进步。一段航程已经开始，目的地没有名字。

康定斯基是作曲家。在他之前，诗人已经强调出声音和颜色的联系。但是康定斯基以绘画将二者画上等号，他使用自己黑色的弧，就像别人创作C大调交响曲。弧表示一个音阶，绘画的音调仰仗它。绘画成为音乐的盟友，这源于它们长久的联系，现在被赋予权威地位：音符可以将我们带到任何地方，它们没有模仿任何人或是任何事物。画家声明绘画有同样权利，而且他胜出了。

抽象揭示的东西，历史需要花一段时间来理解，它为世界提供了另一种意义，而当时的世界正要准备在耻辱的战壕中摧毁自己。1914年，就在“一战“爆发之前，康定斯基将绘画提升到一个新的层面，世界当时还无法跟上脚步。没人能否认他的意图。他的图像利用了他自己意识中无法验证的现实。他产生的作品，与现实之间关联脆弱，将他自己一个人置于职业生涯的特定阶段。他描绘的，是逼迫他绘画的东西：他对自己生命力的认知。他描绘的，是免除了一切承诺的东西，他称之为“内在需要”。

我们可能反对所有此类作品，声称如此产生的作品根本是傲慢自大的产物，没有试图表现任何意义。因此，观者就没有机会去理解他的所见，因为解锁意义的钥匙，要么无法接触，要么从未存在。部分正确。但这么想就错失了要点。不模仿任何事物的绘画，迫使我们回到自身，强迫我们推倒隔离之墙，与之倒下的还有现存的定义。这是自由的典范。

参考信息

抽象绘画

抽象绘画放弃了所有以可辨别的方式表现世界的企图。这样一来，其所展现的，就不再是对现实的退避，而是在不提供明显参考的前提下，建立与现实之间另一种不同的关系，传递现实的某些方面，比如颜色、几何上的平衡感、材料和某种特别的材质。抽象画的标题，可能会指向作品基于的某个可以辨识的现实，也可能很模糊，像作品本身一样是个谜。这样的画作，仍然希望传递身体的感受、精神或心理的冲动。赋予某种形式后，它们产生出与音乐等同的印象。简而言之，抽象本身没有意义，但它是众多表达方式中的一种。抽象画的出现，是在1910年前后，在当时康定斯基、卡西米尔·马列维奇（1878~1935）和罗伯特·德劳内（1885~1941）的作品中出现，他们的作品大大拓宽了图像表达方式的领域。值得强调指出的是：艺术史学家在抽象和具象艺术之间画出了鸿沟，这主要是为了方便他们自己，而不是画家们经历的现实。

黑色的弧

无法解读的形式，对于艺术家来说，可能具有记忆的价值，也可能属于处于疑问之中的艺术家拥有的众多标识之一。比如，在这幅作品中，黑色的弧令人想起康定斯基的祖国俄罗斯。这个图像根本不想模拟任何东西，因此它可以是任何接近黑色弧的事物，也就被锚定于现实生活中，换句话说，它是某种特定的动态，一种有色彩的氛围，以及空间中力的平衡。

逐步放弃主题

抽象不是突然出现在世人面前的。浪漫主义一直倡导主观感受的重要性，从19世纪80年代开始流行使用纯色，并且以能够看得到的笔触替代细致描绘的精确，这些只是19世纪改变图像面貌的某些元素。在很长时间里，逐渐丧失对绘画主题的兴趣，而且更喜欢探索主题背后的目标和相关的资源，这都为抽象主义奠定了基础。在这方面，值得引用康定斯基的记录，1895年，他在莫斯科的法国印象派展览中看到莫奈的作品后，写下了如下字句：“突然，我第一次看到一幅图画。那是一个干草堆，展品名录上这么写。我没有认出来。我发现这种无法辨别很痛苦，当时还觉得画家不能画得这么不明显。我隐隐觉得：这幅画中缺少对象。然后我既惊讶又疑惑，因为我注意到：这幅画不仅抓住了我，更根深蒂固地印在了我的脑海中，总是突如其来浮现在我眼前，而且巨细靡遗。当时我根本没搞明白，也无法从这种体验中得出简单的结论。然而，显而易见，画中的颜料运用有未知的力量，我以前没有意识到，这种力量超越了我所有的梦境。绘画有了童话般的力量和瑰丽。而且，虽然可能是无意识的，被破坏的物体成为画中的基本要素。”

4.6 感受我们的现实

乔治·布拉克

Georges Braque

（1882~1963）

《拿吉他的女人》

Femme à la guitare

（1913）

布面油画，130厘米×73厘米

巴黎蓬皮杜中心





灰色的透明区域相互作用，一块赭色的表面挡住我们的去路。黑色堆积，

没有方向的线条构成一张网。半透明的色条浮在画布表面，各种棱角和曲线从色条上穿过，像云一样到处游荡。绘画的标题明确点出主题，但我们却几乎难以辨识出来。

画面里，这些纠缠在一起的一大堆形状没有描绘出女人或是吉他。哪种艺术家会去把最简单的事情复杂化？观者犹疑了。这不是给我们开玩笑，我们抛弃了类似想法，因为画作中体现出安宁祥和的吸引力。实际上，我们假定，不过只有一点点把握，假定这是某种脑力游戏，与日常现实生活没有关系。

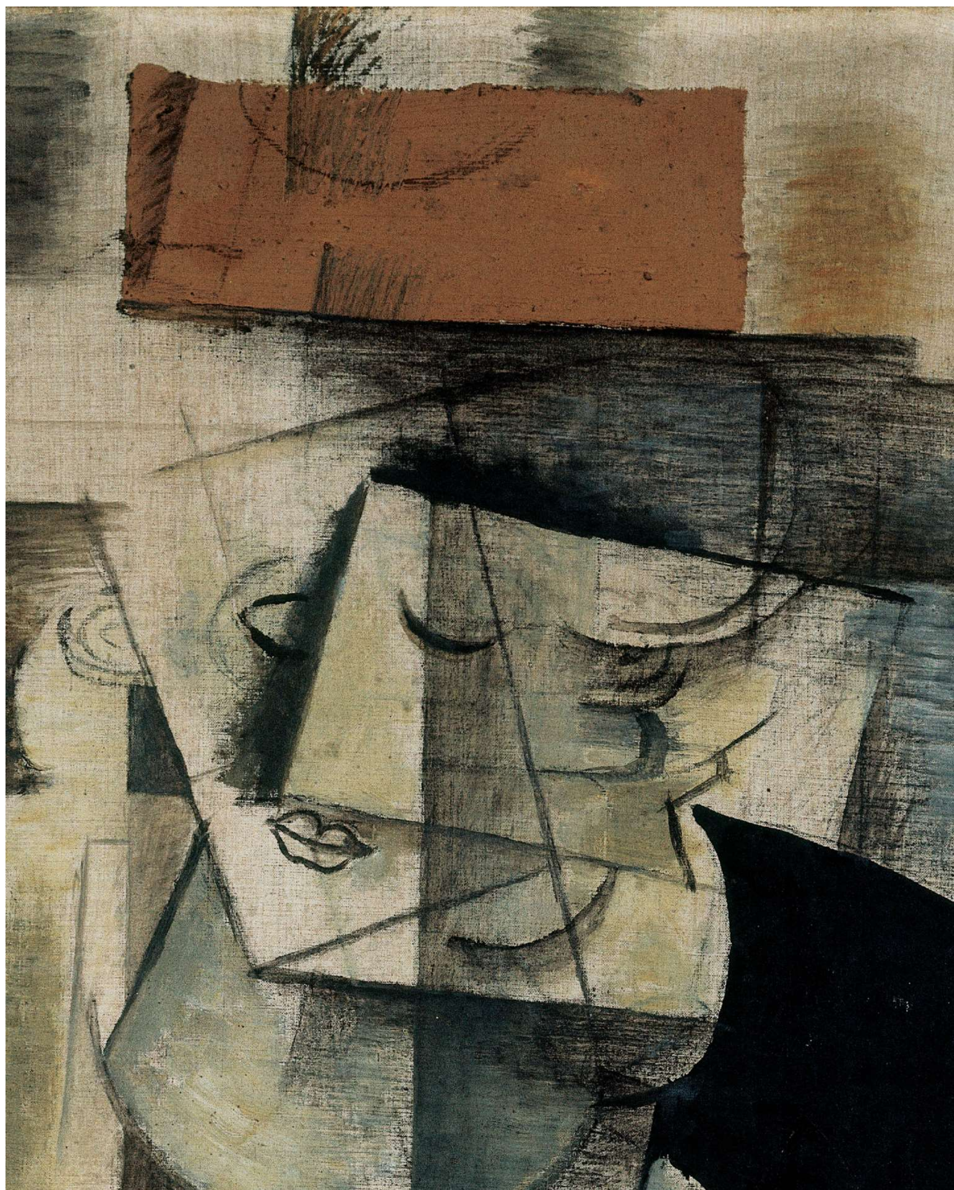
画中充满线索和痕迹，艺术家把它们留在这里，如同路标。只要弄清楚其中一个，其他自会跟上。

在图像上方，有一张小而丰满的嘴，一张心形的嘴，这是感官享受的象征。标题里的女人就以这个记号表现，她被概括成一个吻的形状。两边是云的外形，说明这是从女人两肩滑落的波浪一般的秀发。然后是圆圆的形状将它们联系在一起，那是一个朴素的衣领。两个小小的半月形状紧挨着，那是眼皮的弧。她两眼闭合，是在睡觉吗？准确地说，她正在聆听我们正在看的东西：有着精妙阴影的棕色和淡淡的米黄色形成的交响曲，无形的旋律像一块布，摇动着她，让她入眠。她背后的黑色区域开始组合成一张大扶手椅，沉重结实，她可以在其中放松睡去。

吉他在她的膝盖上很沉。布拉克在画布上固定了一片淡色木头，这是沿袭建筑行业绘图者的惯例：这种人造木不是用来伪装真正的木头，比如用在公寓街区里的走廊和楼梯间里面画东西的那种。摆出这样简单的姿态，布拉克打开了多种诠释可能：向劳动者的专业知识致敬，他们没有时间构思精美的言辞；让人想起传统的静物错视画（trompe-l'œil），布拉克给其致命一击。画作已经结束了蒙骗世界的做法，也不再被错觉诱惑。在真正的假木头上，平行的线条代表吉他的弦。高处，乐器的曲线轮廓将共鸣腔后推，声音借此可以深度增益，并回应其他曲线，其中某些无疑属于女人自己。布拉克没有强调这一点。最重要的是暗示。女人弯曲的头发像云一般。飘过的云让我们想起轻盈的秀发。它抚摸着女人的双颊。云，或她的头发。有些秘密一定不能说出，艺术家不会去强调。

观察一连串体积和轮廓，可以逐步推测出人物的身体外形，但是它并不完整：它的轮廓还有缺失。女音乐家知道：她坐在这里，两眼紧闭。她熟悉自己的形象。但是，没有镜子，她对自己的感觉不完整。或者说只有大概了解，缺少整体轮廓。没有特定的痛苦或愉悦，她要了解现实，只有在身体某些部位触碰到别的什么才行，比如手指下面的吉他弦，下眼睑的重量，背后扶手椅的结实椅背。右边的小小黑色曲线没有形成手的形状，而是表明她的手指在吉他木头指板上的压力。







布拉克没有采取自证方式，没让我们看到他的模特儿的真实外形，而是传达出它与世界的关系的主观真相。绘画放弃了它与摄影术的密切关系，而是只保留有接触的领域，有摩擦的领域。这就是现实，但是是内发的现实。在无限空间之内的现实。

作为观者，我们可能会慢慢闭上眼睛，想想我们对于自己或是他人，记住的东西，而且我们必须承认：与为我们提供出发点的东西相比，那些缺口同样关键。这种练习需要时间，强迫我们区分我们的感觉和能用言辞表达的东西：对于很多信息我们知之甚少，这些信息来自随意的轻轻一瞥，以及我们无意间的存留。

就像报纸一样，路过时就能看到它们的名字。印刷出的字母被精确临摹下来，但是单词不完整。从整体上看，这幅绘画，基于我们与事物之间的关系中突然打开的罅隙。而这些罅隙也会扰乱这些关系，并改变它们的走向。“LE REVE”：所有报纸都假设我们有时间去读它们，我们对外面的世界感兴趣，也许就处于某个时事之中。但在这里，截断的名字令我们的思绪飘移到其他地方。气氛安静。我们可以听到另一个房间中的一段音乐。

习惯是如此有力，我们自动补上缺失的字母：“REVEIL”[注]（实际是Reveille，起床号）。丢下硬币。报纸留住了自己的名字，读者又可以看清楚了。这幅画再次树立起它对现实的掌控。

布拉克就像摆弄外形一样摆弄词汇，他更诉诸我们的记忆，而不只是想象

力。我们只有摸索出通往这些东西的道路，用我们的手指感受它们，努力用合适的词语表述它们，我们才能了解它们。它们的毛发到底是什么颜色？我们顺耳听到一个单词。我们以为我们懂了，但它只是某个短语的开头。或者，是历史的终结。

黑与白，棕与灰，建立起平衡感。音乐没有停止。我们也只是间断听到它，但现在我们对这奏鸣曲产生了清晰的记忆。心灵变得迟钝，让自己被这深不可测的空间的麻木所感染。乐谱没有摆好。“奏鸣曲”单词“SONATE”中的“N”，在一声哈欠中迷失。

参考信息

立体主义

在1907年的秋季沙龙上，毕加索和布拉克看到了塞尚的作品，他们跟随自己的发现，建立了立体主义。在1907年和1914年之间，立体主义是一个独立发展的运动。1911年和1912年加入的画家有：梅金杰（JeanMetzinger）、格列兹（Albert Gleizer）、胡安·格里斯（Juan Gris）和马库西（Louis Marcoussis）。大部分公众都不熟悉他们的作品，直到1911年，他们在独立沙龙的41号房间举办了展览。正是在这次展览上，带有贬损之意的“立体主义”被用在这一代画家身上，因为他们从相对几何的视角上看待现实。但是毕加索和布拉克在寻求的，是以不事体系的方式，以直接和可信的感觉，传递空间和体积感。他们认为：每幅画都是一整套感官体验的可见积聚，而不仅仅是用照片的方式记录外形。

立体主义的历史常分为三个阶段。第一阶段从1907到1909年，是前立体主义（或称原始立体主义）阶段，此时的作品仍具有叙述性特点，而且明显要感激塞尚。第二阶段从1910到1911年，被称作“解析式”或是“封闭式”立体主义。就其本身而言，这也是三个时期中最难以解读的阶段，其中透明的灰色和米色十分和谐。1912至1914年间，综合立体主义使用拼贴技法和诸如纸张、印刷字母这样的真实材料，唤起对具体现实的反映。颜色的运用也变得更丰富了。

现实的调换

1910年，布拉克对吉利特·伯吉斯（Gelett Burgess）这么说：“我无法描绘一个女人天生的可爱，我没有那个技术。没人有。因此，我必须创造一种新的美，这种美在我这里体现为线条、质量和重量，我的主观印象在这种美中得以解读。自然仅仅是装饰性创作和情绪的借口。它暗示感情，我将这种感情转换为艺术。我想展示真正的绝对，而不仅仅是人为创作的女

人。”

绘画中的书写

绘画中的书写并不新鲜，中世纪和文艺复兴时期都曾出现，宗教主题和肖像画都有。其中用书写澄清某些东西，要么指明某个人物说的话，形式包括卷轴、简单题记、模特儿说明，也可能就是为了引发赏画者的怜悯之心。这些文本常常用拉丁文写就，满足了对文本的解读或是思考的需要，鼓励赏画者深入思考图像。从1912年开始，这样的文本开始在立体派作品中再次出现，此画中的印刷文字强调了画布的平面，让构图显得更稳定。单词常常从上或从左划分得不完整，形成开放式的命题，赏画者的想象力一旦被激发，他们就要自己完成这个命题。单词具有隐喻但可以理解的意义，让我们理解：图像自己也可以摆脱外部形式。

---

1. REVEIL，有‘狂欢’之意。——译者注

5 克服第一印象的震惊

在艺术作品和观赏者之间存在着一种力量，那些让我们震惊的绘画作品，从一开始，就让这种力量取得了平衡。因为它强迫我们思考：看到面前的画，我们所处的位置并不稳定，必须要重新取得平衡，或者让呼吸恢复正常。

无论何种情况，都是那幅画掌握了先机。它在挑逗我们，让我们不安。速度是关键。在某个过程中，我们被一网打尽，也没人顾虑我们的感受。让我们觉得被冒犯的，不只是眼中所见，还有它带来的强烈冲击。面前的情况，丝毫不能让人安心。我们也许能看到一些熟知的世界的碎片，但这个世界会令我们觉得失去了控制，而且也没有准备好去打量、接受。

我们会产生这种反应，并不是因为这种新奇的体验，而是因为它可能会威胁我们对世界和自我已经建立起来的看法。绘画会迫使我们跳脱一些习惯，这些习惯十分顽强，只有在它们被动摇的时候，我们才发现它们是多么根深蒂固。我们总是可以转头不看那些令人紧张、生气的画。如果决定留下来，我们就必须修正自己理解它们的方式，并从更广大的框架下去思考它，至少这一会儿可以这么做。简而言之，我们必须真诚地思考它。从这一分钟开始，一切皆有可能。

绘画的一切都可能冒犯我们，让我们震惊，可能是不得体或是极度暴力的主题，也可能是画家的处理方式。画家选择的颜色，或是没有节制以至于要溢出它本应所在的空间的图像，都可能使观者困扰或感到无路可退。图像没有为表现物体或是提供解释留出空间，而是直接攫住了我们的头脑，让我们快速前进；就在这一时刻，图像将我们投射到了各种张力集体大爆发的某个现实之中。

5.1 思考痛苦的功能

马蒂斯·戈萨特·尼塔尔·格吕内瓦尔德

Grünewald, Mathis Gothart Nithart

（约1475/1480～1528）

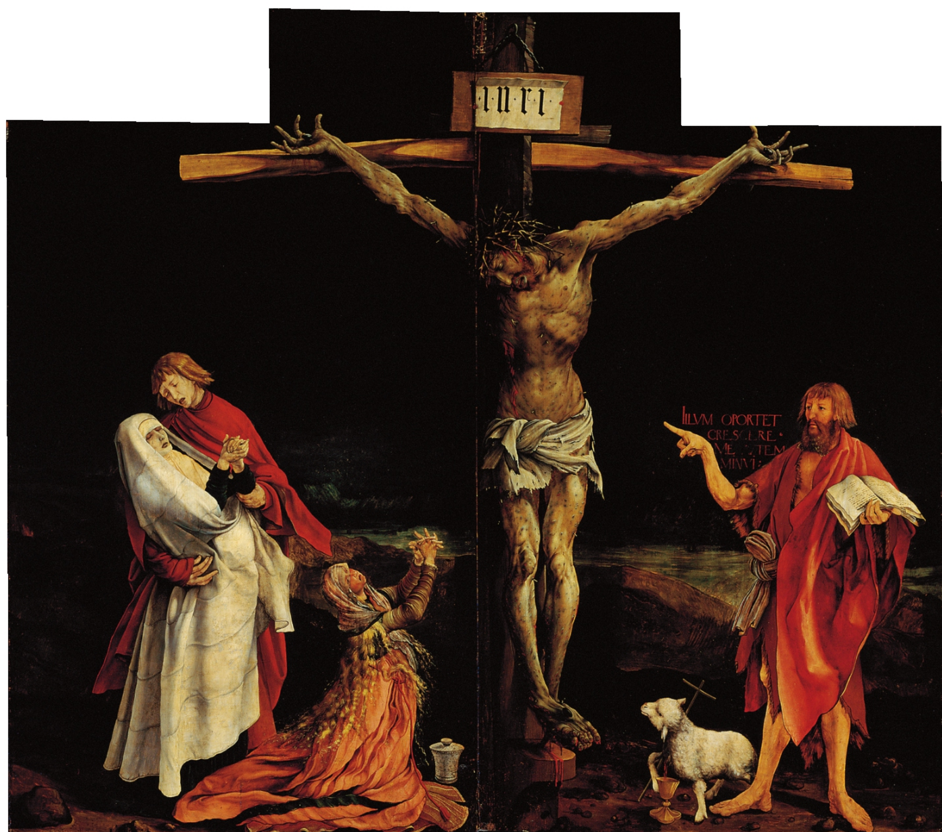
《基督受难图》

La Crucifixion

（1511～1516）

木板油画，269厘米×307厘米

科尔马菩提树下博物馆



基督的身体已经发绿了，似乎开始腐烂。上面布满了肿胀，还有像箭头一般的碎片形成的痘痕。这种折磨，比现实生活中看到的任何场景都更令人痛苦，它的图像充满张力，让人难以承受。我们本可以选择去别的地方，可令人难以接受的伤口迎面扑来，就像没能成功介入某事之人的怒目。行刑者已经离开，为什么这恐惧还能继续？

这已经不是基督第一次在一幅画里面死去了，主题也不足以惊人。我们毕竟已经看到过太多基督受难图，其中大部分我们都忘记了，但对这幅画我们毫无准备。它不会从我们的记忆中消失。我们在还没有意识到的时候，就已经陷入了这种境地。

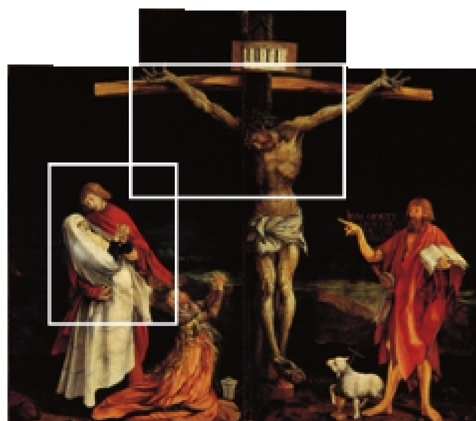
其他类似画作是什么样子？大多数都更为庄严肃穆。有时，一群零散的旁观者们会挤在场景边缘，表现出痛苦和恐惧，但是整体氛围总是以平和为主。不同画家表现血和伤口的程度不同。圣母和圣约翰可能会被放在人群后面，而抹大拉的马利亚会站在基督脚边。他们都在冥思彼此无法比较的

悲伤。无论什么时候，绘画都会展示出上帝的全能，以及我们在凡间死后的永恒快乐。我们已经知道：十字架带来的痛苦，会令残忍不公的行为感到羞辱，但基督的无上力量总是可以削弱他们的力量。远处的风景能帮我们超越面前令人震惊的现实，以此方式告诉我们：复活的承诺，是基督教的信仰基石。但是，格吕内瓦尔德在作画时，似乎对这些一无所知，仿佛死亡才是必然结局。在这次骇人而又极度痛苦的死亡异象中，该事件的灵性空间消失不见。

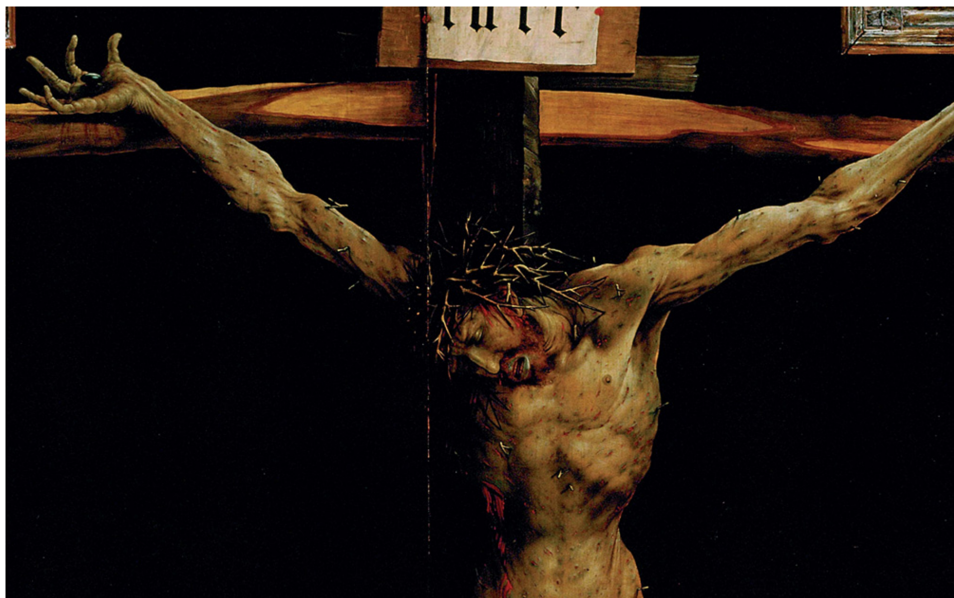
对于今天的赏画者，格吕内瓦尔德这幅画令人不适，因为其中表现出不由分说的暴力。但是，16世纪看这幅画的人，无疑有完全不同的角度。就算其中某些人能够欣赏画家的努力，他们也难以将其看作某种值得怀疑的美的审美典范。对他们而言，这幅画足以表现出它的功效，而且它也能够反映他们自己的真实生活，它已经满足了他们的期望。

画中基督身体尺寸过大，他的死亡没有发生在骷髅地，而是在伊森海姆医院的教堂里，欧洲各个角落的众多病人来到这个医院，接受圣安东尼修道会僧侣们的照顾。僧侣们要在这里看护“圣安东尼热病”的受害者，这种疾病慢慢吞噬病患的身体。很多人因此丧失手脚和四肢，人们认为僧侣是截肢的专家，但是大多数人屈服于疾病，痛苦不堪，只有少数人得以幸免。这些人遭受的折磨难以言表。如果真有语言可以表述，濒死的人们也肯定不会知道：疾病让他们的身体苦痛，也夺去了他们的心灵。

格吕内瓦尔德的画作展现了他们的苦痛。他将这苦痛从他们身上撕裂下来，与他们隔开。他们身上如影随形的折磨突然不见了，不在他们身心深处，而是到了基督的身上。他们发现一个基督的图像，他独立承担了世界的罪，用这些伤口和肿胀担负起随之而来的磨难，而伤口和肿胀也因此消弭于无形，因为基督因它们而死亡。







如果基督像阿波罗那么公平，那对他们又有什么用呢？当他们的身体在溃烂的时候，他们怎么能相信有人理解他们、拯救他们呢？这样对他们未免要求太高了，而且这会在他们和仍旧遥不可及的天堂之间，进一步划下深深的沟壑。格吕内瓦尔德笔下受难的基督，既不高贵也不完美。这男人可能是上帝的儿子，但对所有的残疾人和悲惨不幸的人，他们拖着残缺的身体穿过地面要与他在一起，他根本就是他们的双胞胎兄弟。

他们完全不知道能看到什么，也不晓得他们能希望什么：这里描绘的人物大小不同，但是彼此接近，然而也没有在一起。基督巨大的双臂对他的身体来说太长了，已经伸出了十字架，让它变弯，几乎倒下。这十字架映射了基督下垂的头，它被其上的荆冠压弯。前景中，抹大拉的马利亚是最小的人物。她满盈谦卑，个头很小，离基督已经很远了。她向基督起吊，似乎她知道基督听不到她。她眼中只有基督。不久，基督就再也看不到她了，但是一个光环飘浮在她紧扣的双手上。在右边，施洗约翰用手指着他预示的这个男人，现在，他从这个男人面前退下。约翰的话在黑暗中回响："他必兴旺，我必衰微。"

在他前面，岩石中有个洞，其中的净水让人想起最终的预言，这预言曾经将基督以"上帝的羔羊"之名洗礼；如今，基督在十字架上受难。他的血染红土地。那血泼洒在整幅画中，在圣约翰的红色斗篷中，在施洗约翰的红色衣袍中，在抹大拉的马利亚那红色裙衫中，那裙衫在她染成金色的头发下面燃烧。

圣约翰不知道，自己的胳膊竟可以这么长，自己的手竟可以这么壮，但如果他要支撑圣母马利亚跌倒的身体，它们必须这样。圣母的头纱像裹尸布一样，把她裹了起来。白色头纱如同羔羊般纯洁无瑕，如书页般洁白，如《圣经》中的神圣法令般势在必行。

萦绕在画中的颜色，在暗色背景下凸显。不同人物变化的比例扰乱了我们的感觉，让我们几近疯狂。我们认为自己感觉到大地在脚下震动。这幅画消解了基督受难的故事，让我们无从参照。我们在这里看到的空间中，零散分布着几块石头，笼罩在黑暗中。水解了口渴，安抚我们荒野般的孤独，给我们以启示。圣安东尼热病打垮身体，荫蔽心灵。格吕内瓦尔德的基督，让自己承担起折磨病患的疯狂图景。他的画踉跄在深渊的边缘。

破碎的手指伸展，扭曲。基督有怪兽般的手，弯曲，干枯，像葡萄藤蔓。要是它们还能开花该多好。

格吕内瓦尔德创作的这幅作品，我们初看上去残酷无情，其实它发出了同情的号叫。

参考信息

施洗者约翰

《圣经》的福音书中提到几个见证基督受难的人：圣母马利亚、两位圣女、抹大拉的马利亚，以及施洗者约翰。后来的艺术家们又加入了其他几位匿名的人物。不过，加入施洗者约翰，就变得不寻常了，因为按照文字叙述，他在这时已经死去。这么做，可能是参考了古老的象征意义，也许要归功于委托画这幅画的古尔西（Guido Guersi），1490至1516年间，他时任伊森海姆安东尼修道院院长。圣约翰既是最后的预言家，又是基督的前导，他的出现强调了画中场景的象征意义。他的高度和口中的拉丁文话语“Illum oportet crescere, meautem minui”（“他必兴旺，我必衰微”《圣经·约翰福音》3.30），反映出从《旧约》到《新约》的转变，以及从法到恩典的转变。光的对比和象征意义也强调了这个理念：施洗者诞生于6月的夏至，白天变得越来越短；而基督生于12月的冬至，白天变得越来越长。羊羔让人想起施洗者约翰口中的耶稣：“看哪，神的羔羊，除去（或作背负）世人罪孽的。”（《圣经·约翰福音》1.29）基督的血，盛在圣餐杯中，令人想起圣体圣事。

麦角中毒，又称为“圣安东尼之火”

被称为“圣安东尼之火”的麦角中毒，作为一种疾病，首次发现于1597年。

它从公元9世纪到13世纪肆虐欧洲。得病的人，遭受肌肉变形、痉挛和幻觉，会因肌体坏疽而死，痛苦万分。阿尔萨斯这所位于伊森海姆的安东尼修道院，格吕内瓦尔德的这幅作品就是为其所画。其中的修士归属于一名贵族在1095年建立的修道会，这名贵族来自加斯顿的多芬尼地区，希望表达他对儿子疾患康复的感激之情。圣安东尼中的人原本属于世俗的弟兄，但从1297年开始，他们接受圣奥古斯丁的管辖，全身心奉献于麦角中毒、癫痫和梅毒的治疗，其中某些症状类似。修道院是医学学术中心，带有一所医院，长于截肢相关的医学实践。祭坛上的画板打开，就象征着截去了基督的胳膊。

可以变化的祭坛画

《基督受难》绘制在两块贴紧的板上，而且是一块巨大的多联画屏上唯一的大画。这组祭坛画包含两组侧翼板，各自两边都有画，而且用铰链安在一起，形成三种不同的配置。我们现在不知道这组祭坛画平时如何展示，不过它明显与圣餐仪式和不同的宗教节日联系在一起。三组不同的主题，使人想起对死亡的超越和对永恒真理的思考。当祭坛画关闭时，信徒会看到表现基督受难的死亡场景，两边是圣塞巴斯蒂安和圣安东尼的图像，底部的祭坛座画是《哀悼基督》。最外侧的翼板打开，图像展示的是生命的礼赞，包括《受胎告知》、《道成神子之肉身》、《基督复活》。最内部展现了教会的力量，形制为此前已经存在的木质镀金雕刻，其中有圣安东尼、圣奥古斯丁和与捐助者在一起的圣杰罗姆，两边绘制的翼板中是《圣安东尼与隐士保罗的会面》和《圣安东尼的诱惑》。

5.2 攫住仪式的庄严

伦勃朗·哈尔曼松·凡赖恩·伦勃朗

Rembrandt, Rembrandt Harmenszoon Van Rijn

（约1606~1669）

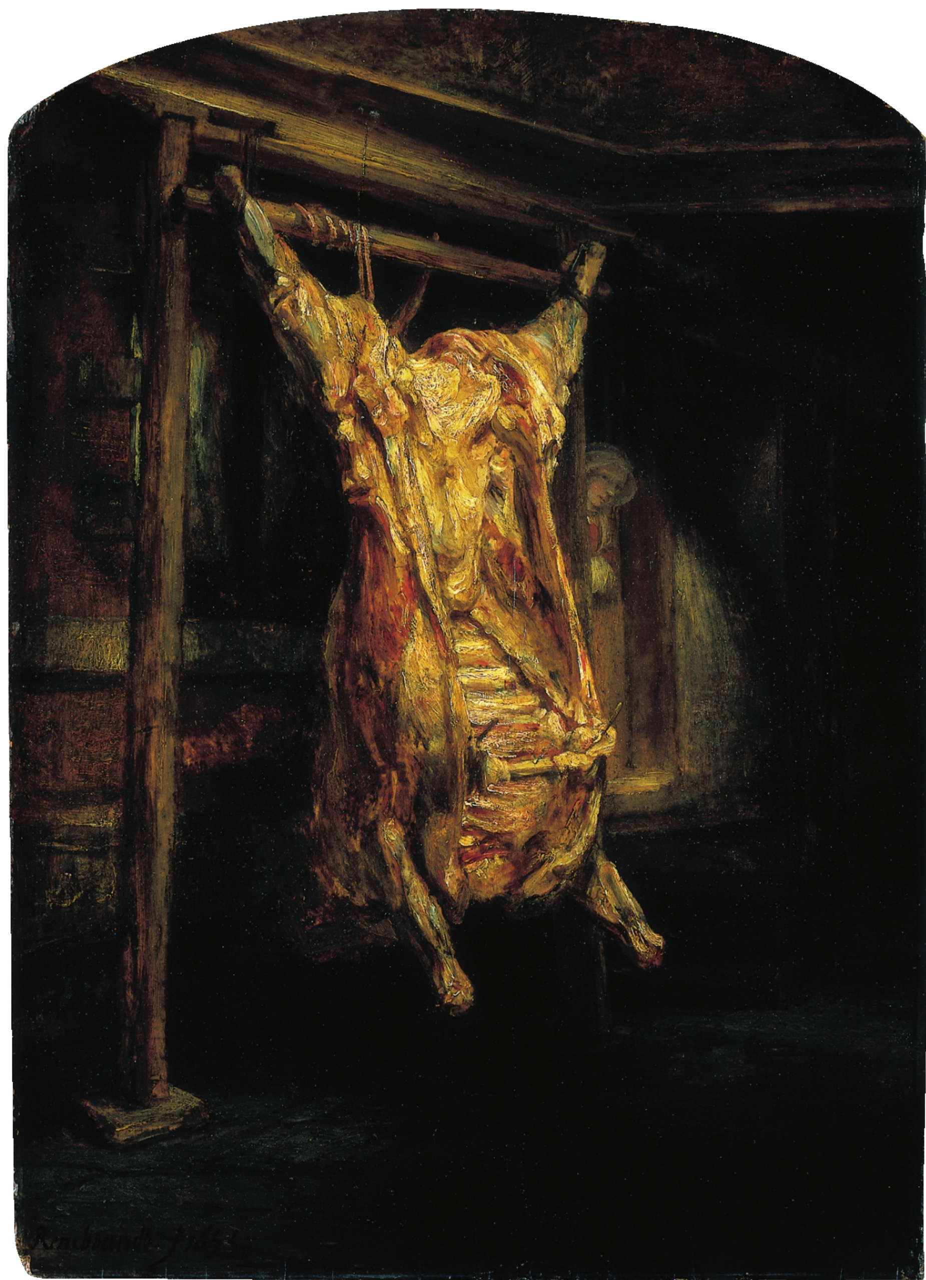
《牛的尸骸》

Le Boeufécorché

（1655）

木板油画，最大尺寸94厘米×69厘米

巴黎卢浮宫



牛的尸骸没有头，两条腿被绑在木梁上，悬挂在那里。光直接打在这被剥了皮的动物上，无视屋内其他一切。画家将这一大块肉置于画布中间，这

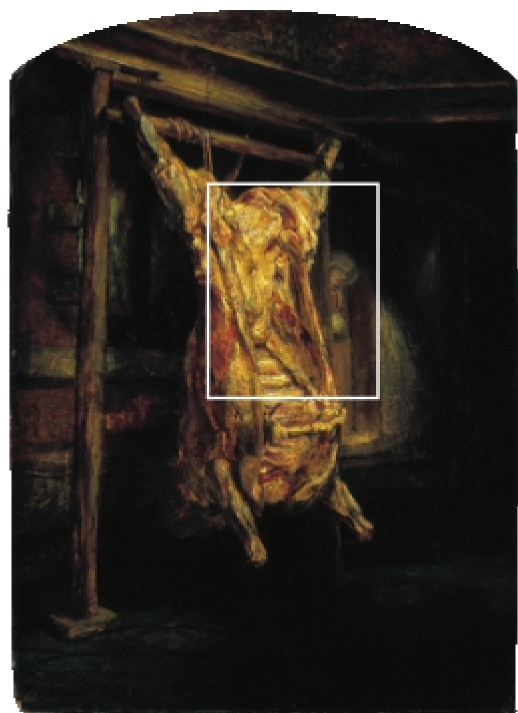
就是他为观者提供的东西。现在，我们必须面对这幅画，它根本不迎合我们，它的直截了当如野兽一般，残酷而粗野。

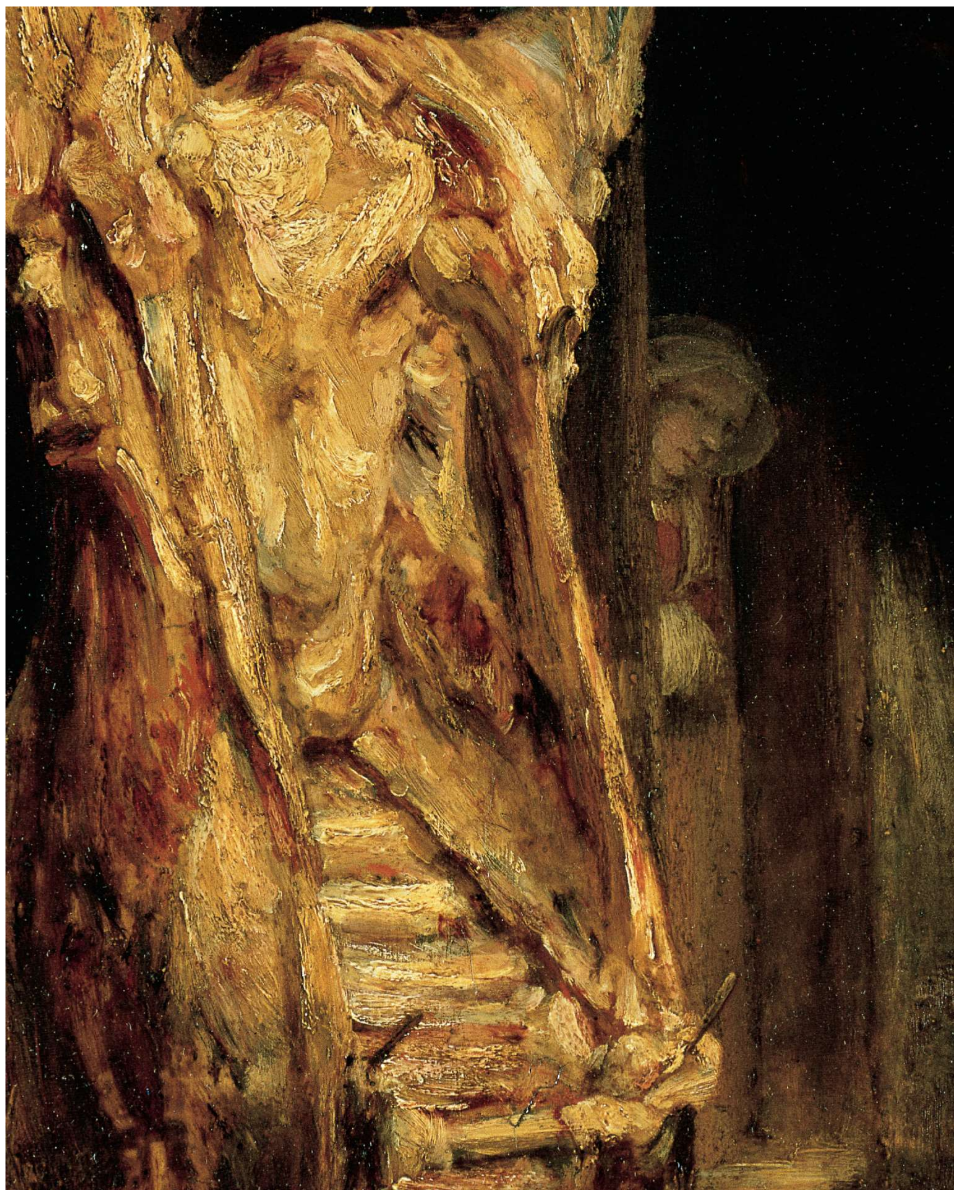
要柔和这样的主题，有很多种方法，这在17世纪的荷兰绘画中司空见惯。每到11月，为了度过接下来的几个月，就要宰杀很多动物。那时的人们会把它们切成很多块，平均分开，然后腌起来。那是庆祝的时光，人们邀请左邻右舍，每个人都会加入，这些劳作将社区结合起来。以此方式，画家们绘制准备这些工作的后院，以此表达出季节更替，而且这也是他们自己生活的一部分。他们在画中绘制日常场景，此类画之所以流行，至少是因为它们加深了富裕带来的愉悦感觉。

但在这里找不到任何前述线索，伦勃朗将饮酒作乐的人们送回了家。传统上，这个时刻常常伴随着喧闹的欢宴，但他一点儿也不想用。似乎他走到这个场景时，一言不发，站在一边，躲起来，想要更仔细地观察这个情境，而其他人一般会毫不犹豫地加入进去。一具剥了皮的牛的尸骸，接下来它将被处理，没人会注意到它。需要它作为食物，它不是公众关注的来源。

但是画家已经选它作为绘画主题，为它赋予价值，整个儿改变了它的寓意。它不仅不再是传统的风俗画场景，而且也不只是一个静物。这么高强度的观察，也许更适用于贵族的全身肖像画。在现实中，我们无法确认自己现在面对的是什么。也许不值得我们用很多时间去仔细观察它，不如随便看看就算了。难以辨认的轮廓只是以不完美的方式描绘出这被剖开的动物。棕色、红色和肮脏的白色主导整幅画。我们手忙脚乱，至少是讶异非常。我们不知道如何称呼面前这幅作品，无法用合适的方式看它。我们的观察力是态度的表现之一。这块屠夫刀下的肉，没有分成块拿去卖，而是以整体示于世人面前。

伦勃朗改变了自己的主题，他安排使用大块颜料的方式，唤起人们对现实的感受，而不是仅仅去表现现实。不过也有可能是这样，他在精确描绘我们被意料之外的图像击中时的感受：眼睛没有时间适应，也找不到参照点，但却被某种感觉吸引，这种感觉与另一种心态下看到的东西完全无关。它遇到的是庸常现实，但也被无言的情感吓了一跳，这无言的情感选择这个时刻浮出水面。无疑，我们需要在正确的时刻来降低我们的防线。迷惑侵入我们的头脑，叠加于现实之上。如果你多看一会儿，这剥了皮的牛就会令你目盲。整幅画唤起令人窒息的孤独感。





伦勃朗利用了观者的反应，他把这些反应像一个球一样抛起来，然后在马上要够不着的时候再抓住它。他绘制的不是对象本身，而是它产生的效果。在这里，震惊之感不是马上出现，而是精心备好，然后在我们没有准备之时现身。这幅画太过阴暗，让我们充满怀疑。一开始，它没有让我们不安，只是吸引我们，因为它有种淡淡的令人厌恶之感，让人暗暗产生好

奇。为什么我们还要对这样一个主题投入更多注意力？我们觉得：对于这样一幅没多少内涵的画，我们已经看够了。但是它没有走远。

为了让主题摆脱它平常的环境，画家把观者也隔离起来，剥夺了日常生活的安心场景，强迫我们与令人惊惶的事物相遇。尸骸巨大的体量，将其从熟稔的事物构成的世界中摆脱出来。面对一个静物，我们会觉得自己仍可以控制。它的题材以臣服的姿态迎合我们，令我们以为自己可以评价或是欣赏所见之物。看伦勃朗的画，这种不言而喻的层级感不再存在。我们要一对一地对质。当我们开始了解他的画的起源时，它引起的紧张感就会不断提升。剥离它在食物链中的角色，以及它之所以能出现在这里的社会仪式，这剥了皮的牛不过是一具尸骸，是动物被处死之后留下的尸体。

这图像唤醒了别的东西，它们偷偷潜入我们的心中。是这幅画把它们召唤出来。我们想起了曾经看到过的基督在十字架上的图像，还有那些殉难的圣人。我们的日常生活、所有的宗教图像，它们都和这幅画没有直接的逻辑关系，它源于深藏于我们记忆中的简单机制。血淋淋的死亡场景在绘画中也很常见。在此画之前，我们已经见过很多了，每一幅都会在记忆中留下痕迹。这剥了皮的牛尸，最终变化为所有那些经受折磨的躯体。

殉道者的图像刺激我们反思来世。类似图像强调痛苦的神圣终结，强调承受痛苦之人的力量，以此指出：死亡不过是通往未来世界的必要转变。而这剥皮牛尸，就其本身而言，没有为这些超自然的思考留出余地。动物不是人。甚至，它连动物都不是了。它的头已经没有了，骨头也不会成为圣物，血肉什么也没人关心。

一个女人从窗中伸出头。她一直在画作后面等待，伦勃朗偷偷放她进来。我们刚刚注意到她的存在。在最后一分钟，画家赋予她决定性的角色。她的作用在于：当观者迷失方向时，她把他们带回现实。也许她提出了一个我们都没有听到的问题。我们已经不再迷惑，而且为我们自己就这样被分心而感到有些尴尬。我们没有意识到：自己是这么容易受影响。也没什么，在这个院子里，除了这尸骸，也没啥好看的。那就是一块好肉。什么也没有发生，我们很安全。

参考信息

犹太教的影响

像伦勃朗这样，生活在17世纪的新教荷兰，伦勃朗身边都是犹太教文化。他的家位于阿姆斯特丹的犹太社区，而且他也常常从本地人中选择模特儿。尤其是，他跟犹太拉比门那塞·本·以斯瑞尔（Menasse BenIsrael,

1604～1657）过从甚密，这是他那时最有教养的人，而且也是近邻。在犹太教传统中，宰杀动物必须遵循严格的规范，这样的肉才能符合犹太教规。尽管画中没有完全展示这一点，但是我们可以假定：伦勃朗笔下这头被屠宰的牛，充满简朴的尊严，表现出此类仪式的精神。基督教中“死亡象征”（momento mori）的理念，在画中可能就没那么重要；这幅画作与犹太教的传统关系不浅，犹太教非常认同灵性仪式和世俗生活的融合，这正是此画的典型特点。

支持这种说法的另一个理由在于：尽管伦勃朗常常使用牲畜尸骸相关的母题，但他从未画过一头猪，这也是他与同代画家的一个区别。我们还会想到：20世纪20年代，柴姆·苏丁（Chaïm Soutine,, 1893～1943）绘制了一系列与屠宰的牛有关的作品，以此向伦勃朗致敬，这些画作唤醒我们回想场景中的暴力和恐怖；年轻时的苏丁，曾在村子里的犹太教正式屠宰师面前见过这些。

屠宰场中的场景

表现屠宰动物的场景，可以追溯到古典时期，而且直到中世纪以降，相关绘画和雕塑从未中断。它将两种不同层次的现实放在一起，有时它们还会合并。一方面，从古代和《圣经·旧约全书》中的文本开始，就记录了仪式祭祀牺牲的传统；另一方面，我们更关心尘世的需求：喂饱自己。因此，这个主题可能带来很多变种，从描述屠夫的货摊，到真正屠宰一只动物。其他的场景还有，切碎的肉和更为复杂的静物。这些作品中，有些由社团委托，有些是个人需要，不过都是要颂扬仪式中的专业精神，同时也想让个人生活变得更丰饶。伦勃朗强调了淡黄色和红色以及它们之间的明暗过渡，从而突出了肉的质地，脂肪越多，肉的价值就越高。即便如此，我们也不知道这幅画为何种情形所作。

不同月份的任务

每个月要完成的任务，是图像象征体系的一部分，其中包括四季和黄道十二宫。自古人开始，他们的象征体系中就有历史的周期性意味，这些象征装饰着基督教的建筑物，包括教堂的山形墙饰和洗礼堂，此后还出现在祈祷书的祷文中。其中的图像让人想起原罪的一个后果。当亚当和夏娃被逐出伊甸园时，上帝诅咒了他们，所以他们被迫自食其力。从那时起，四季的更替就迫使他们要为造物主献祭。在类型化场景中，摘葡萄和收获以道德化方式表现，让人想起人类在大地上的职责。在11月或12月屠杀牛或者猪，是献祭上帝的工作的一部分，人要完成这些工作，才能为自己赎罪。

5.3 穿越镜子

弗朗西斯科·何塞·德·戈雅-卢西恩特斯

Francisco José de Goyay Lucientes

（1746～1828）

《老妇人》，又名《时间》

Les Vieilles ou le Temps

（1808～1810）

布面油画，181厘米×125厘米

里尔美术博物馆




Que tal?
X 23



我们不知道是该哭还是该笑，也不知道这幅画是耀眼夺目、智慧过人，还是纯属怪诞荒谬。在它令人目盲的光亮和吞噬光亮的黑暗之间，我们无处藏身。

我们被夹在老虎钳中间，被两个老妇人那沧桑至毁的脸牢牢定住。尽管这个西班牙形容词是阴性的，也难以确认模特儿们是不是都是女性。标题就像这幅画一样无情，完全不考虑礼貌得体。衰老已经侵蚀了这些女人，即使用来描述她们的单词也已经消失不见。剩下的，就是一个女巫，穿着仙女的衣服。

二者哪一个更糟？无疑，是坐在那里衣着奢华的那位，每个人都盯着她。就是考虑到这一点，她才穿成这样，而且成功了。她戴上自己所有的戒指和耳环，它们太重，拉着她的皮肤，但是它们亮闪闪，光彩夺目。女人在头发里插了一根钻石箭，颜色十分自然，看起来仿佛一缕阳光，像是朝着丘比特和他的把戏点了下头，也许代价有点儿高，也是一个愚蠢的姿态。“但在我的年龄，一个人可以炫耀。而且你永远不知道宴会邀请何时到来，你必须准备好。也许是今天傍晚？你瞧，人们还是会觉得我有魅力。”

站在这幅画前，所有人都会感受到其中的心碎之意。要不，我们就会对其中明显的嘲笑感到愤愤不平。但是其中的力量无疑会让所有人触动，除非我们太年轻，衰老只是童话王国里面的事情，其中邪恶的后母在她们的镜前焦急发问：“我还是她们之中最漂亮的吗？”只有白雪公主或者白马王子

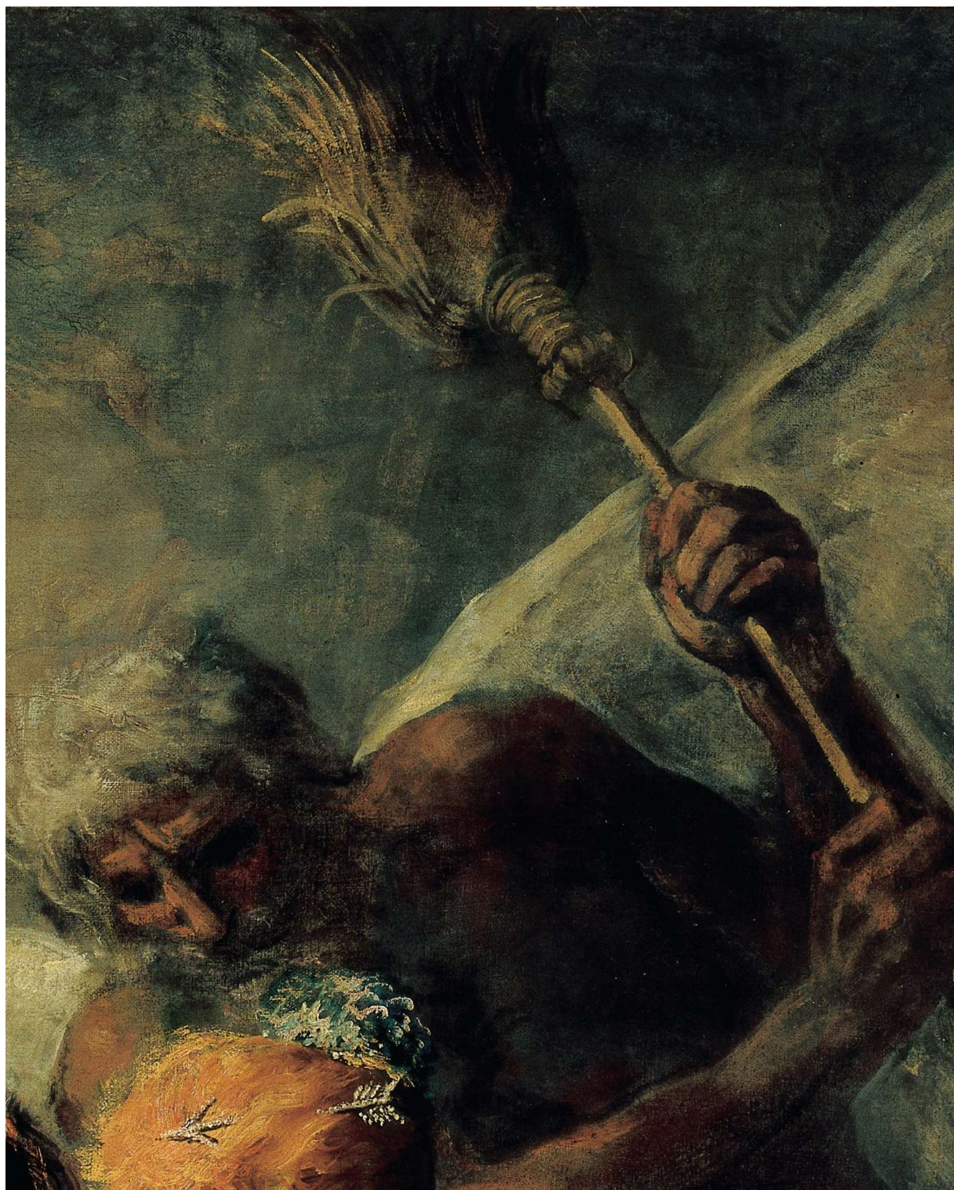
才能对这样一幅画微笑，只有知道自己是不朽的人才能。

她穿上了自己最好的裙子。她的侍女——无疑就是旁边处于从属地位的人物——穿得朴素，就像她女主人的一个影子。她那骷髅一般的脸上，两个眼圈黝黑，很明显，她还没有丢掉抹眼影的习惯。也许那是死亡挖出的两个穴窝。在她的黑色披肩头纱下面，她的头发就像狗的毛。她是个忠诚的仆人。但是对谁忠诚？她拿着一个镜子，背后能看到两个单词：“Que tal？”近来可好？这样的一个问题！是她在问？还是她手中那个无用的东西？是身着盛装正在扮美的女人？还是象征时间老人的白发老头？他手里拿着一把扫帚，像拿着一根权杖，他根本就是主持人。到底是谁在说话？但在那时，有谁真的想知道答案吗？

谁会为这没有牙的女人代言？她已经费尽力气想要变得好看。而且她曾经美丽。是的，你记得……

至少那裙子是新的，还是最新款，夏夜中看起来轻盈无比。戈雅没有用丝绸或棉布包起这女人，而是用一块纱将她蒙起来，似乎根本看不见纱的存在。奇迹般的裙子。既最华丽，又最低调。这是她第一次参加舞会穿的裙子。或者是一个人最后的机会。颜料没有想要描绘这裙子，而是在老女人的身体上自由游走，赋予她另一种现实，这裙子根本没有颜色。她也得经历遗忘才能到达这里。这些纱，这些疯狂的姿势。她在来的路上知道一切，也丢失了一切，除了光。







她的手中有个小镜子，也许是一个有图案的圆形徽章。它不离两手，这手看起来没有那么老。这小物件是私人物品，用来检验别人说的话，也是在沉思，在她的耳中呢喃私语。

她的注意力太集中，以至于无法理解身边发生的事情。突如其来的温暖不是夏日的微风。她以为那是爱抚，但实际上是时间老人的呼吸，正在擦过她的脖颈。

他突然出现，什么都不做，就是走过去，站在老妇人身后，探头过肩，像一个充满警惕的同伴，关心她的一举一动，但纯是出于自己的利益。毕竟，他是时间老人本人。他的名单一直保持最新，而且从未看到过结尾。是否看够了皱纹和疲倦之色？看够了混乱的想法和痴迷的记忆？看够了无眠之夜和漫长等待？看够了疯狂的喜悦和酒醉的心烦意乱？如果她可以看到时间老人巨大的翅膀，一定会羡慕它们的精致，如珍珠一般，如此适合她自己的特别品位。她也许会嫉妒他的优雅。

时间以寓言形象出现，这是一种传统图像表现手法，而戈雅为其赋予一种令人不安的新鲜感。他的外形如同一个活生生的人，是一个等着被考虑的重要人物。时间不是用来回想的观念或主题，而是现实，伏在我们背后，它可不会礼貌地宣称自己的存在，它是一个满嘴脏话的来访者，是苦难的根源，在我们的皮肉上开出皱纹和沟壑，变红我们的眼圈，让我们干涸，把我们丢下来，束手无策。

人们会怀疑，这些椅子越来越硬。今天看来，整个气氛有些压抑。时间老人不断往前倾斜，这是最短的缓刑。她没有怀疑。但在她还没有意识到的时候，时间老人会将她扫到一边，只需一次挥动。不过，也许她从一开始就在观察他，聪慧地观察着她的敌人的进展，而且从未让步。

最初的震惊不过是初看画时的感受。这幅作品的众多元素在图谋戕害观者，要转移我们的注意力。最残酷的镜子不是递给老妇人的那把，而是老妇人自己。她的衰老就是我们的衰老。无论我们是谁，所有的虚荣和面孔结局完全一样。

这永恒的女人发起了风烛之年的调情，我们还为之着迷。我们是有意被置于讽刺之地。但是时间老人不只有这点儿把戏，当我们投入画中的时候，却没有注意到他的来临。

画作的背景不再想要描绘任何事物，它已经超越了时间。距离已经成为朦胧的空间，颜色在其中消失于前所未有的光亮中。它探索了现实，而且已经完成探索，发现现实微不足道。在女人的裙子上，颜色像烛泪般流动。戈雅让其流动，将其变成奇迹。在这里，它早已经把可见的世界甩在后面。

参考信息

时间的寓言

时间的图像化象征表现，可以上溯到意大利神学家里帕（Cesare Ripa, 1555/1560～1622）的着作《图像谱》（*Iconologia*）。这是一本着名的象征符号典籍，发行于1593年，并且对接下来两个世纪的视觉艺术产生了前所未有的影响。里帕将时间描述为一个有双翼的老人，只穿着一条极为简单的缠腰带，但带着很多器具，包括一条咬着自己尾巴的蛇，象征时间周而复始的本质。镰刀，是与象征时间的人物最常联系在一起的母题；这种选择是因为混淆了两个不同的希腊词汇：chronos表示时间；cronos指掌管农业之神，传统上描绘他时都会为其背上一个长柄大镰刀。古罗马人后来将这个人物视为他们的农神萨图恩（Saturne），他也背着一把大镰刀。绘画作品中的“时间”还常常带着一个沙漏，或者还有一本审判之书。他还经常与其他寓言人物出现在一起，这些是受他帮助或是与之拼斗的人，其中有被他揭示者——真相，有被他击败者——羡慕与不和，有被他破坏者——爱和美。只反映现在的镜子，也是他最喜欢的器具之一。戈雅没有使用惯例的镰刀，而是以扫帚取而代之，它虽然更平常，但也同样有效，至于为什么这么做，这是戈雅自己的秘密。

玛利亚·路易莎和费迪南德七世的西班牙

人们认出：老女人头上的珠宝，是钻石镶嵌而成的箭形首饰，这是西班牙皇后玛利亚·路易莎在1800年得到的礼物，由她的情人马努埃尔·戈多伊（Manuel Godoy）所赠。在戈雅巨大的画作《查尔斯四世全家福》（*LaFamille de Charles IV*）中，也可以看到这件时髦的首饰。据此，大部分作家认为画中的老女人就是皇后本人，她因为道德沦丧和贪婪权力而备受指责。这幅《老妇人》在创作时，西班牙正值外族统治。1808年5月上旬，玛利亚·路易莎的儿子费迪南德七世退位，拿破仑一世将自己的兄弟约瑟夫·波拿巴（JosephBonaparte）推上西班牙王位。1808年至1814年期间，西班牙人民的起义此起彼伏，不列颠军队在惠灵顿带领下，帮助西班牙人民抗击法国。画中的“Que tal?”（近来可好？）是对一张岁月侵蚀的脸发出的问候，但也许是在问候西班牙王室，在那个时候，面对一系列历史灾难，他们已经无力行使权力，承担责任。

关于虚荣

与傲慢、贪婪、色欲、嫉妒、贪食、暴怒、懒惰这七宗罪相比，虚荣算是次一等的罪恶。它与“放肆”（Présomption）有关。寓言中将虚荣表现为一个在上厕所的裸体女人，她看着镜中的自己。身上戴着梳子和首饰，强调出她爱弄风情的本性。“Vanité”这个词，是指一种特定的艺术门类——“劝世静物画”，尤其是17世纪中的静物画；用意在于揭示世间万物的徒劳无功和转瞬即逝。该词的使用源于《圣经·旧约全书·传道书》：“传道者说，虚空的虚空，虚空的虚空。凡事都是虚空。”

5.4 了解幻觉的逻辑

保罗·高更

Paul Gauguin

（1848~1903）

《布道的幻觉》，又名《雅各与天使摔跤》

La Vision du sermon ou la Lutte de Jacob avec l'ange

（1888）

布面油画，73厘米×92厘米

爱丁堡苏格兰国立画廊



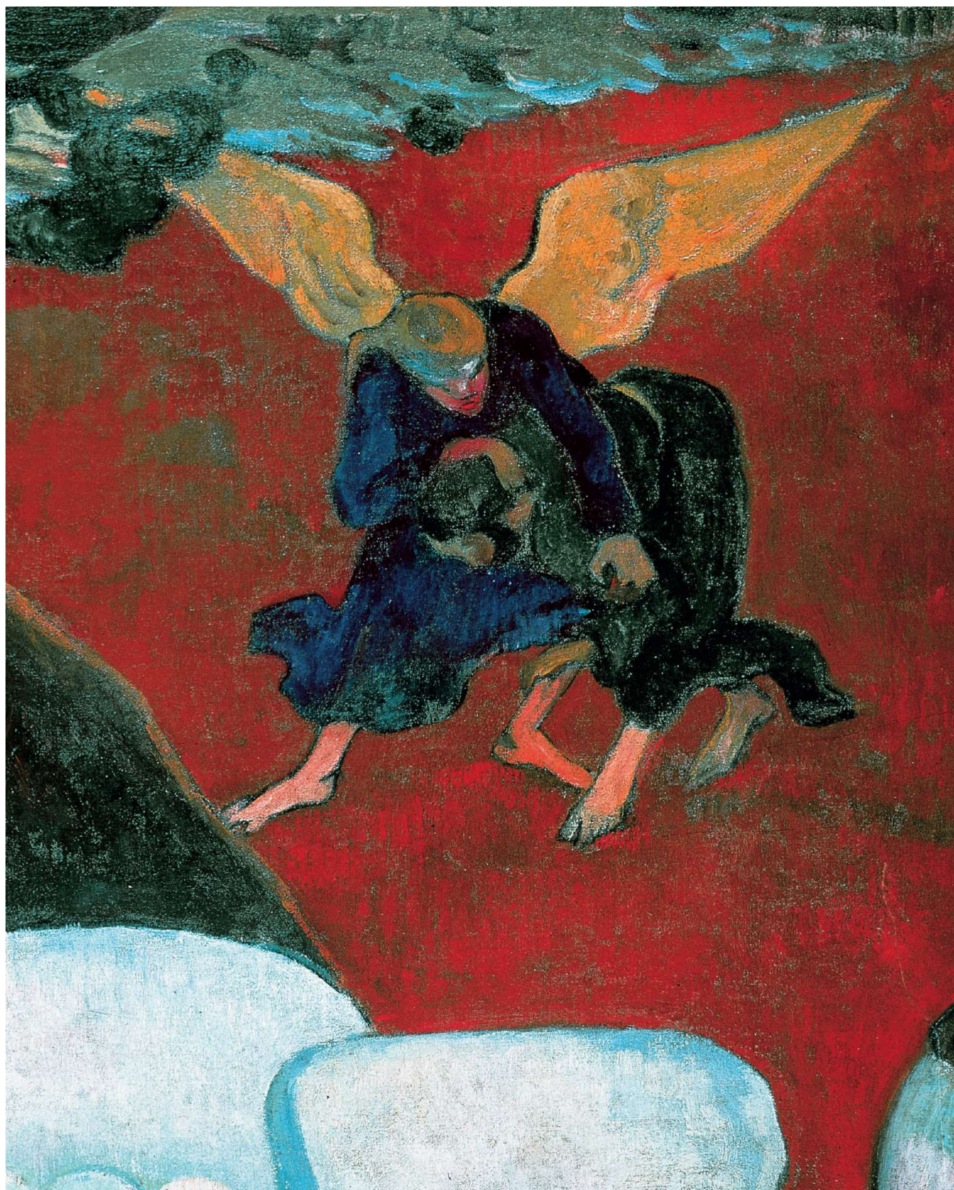
红与白之间的鲜明对比，还有简化的外形，都给我们留下深刻印象：高更的世界不会费心处理不必要的细节。发生的事情最重要。三个布列塔尼女子，戴着大大的传统软帽，站在近景中，背对我们。她们右边有一个僧侣，削过发的头延伸出画面之外。在她们左边，其他几个女人挤向前面，一些跪着，有一个闭上双眼，合上双手，正在祈祷。她们面前，两个人在摔跤：一个天使有着橘红色的翅膀，还有一个男人。大树的树干将画面沿对角线分开。可以看到一只奶牛在田野中嬉耍，那田野有着奔放的红色。

画作的标题很简单，而且像画面一样直接：它满足于指出一系列事实。原因和结果之间的关系很含蓄。布列塔尼的女人们一直在聆听布道，后来，她们出来之后，看到一个幻象。必须假定：她们在弥撒中听到的东西，是这次幻象的基础。但是，她们看到了什么？没人说。那幻象发生了，这比什么都重要。词语和名字没有必要，因为其中一个人物的巨翼足以表明他是神界的存在。就算知道得比这还多，对于这次情感上的突然相遇也没有多少帮助。一个男人和一个天使，难以置信地现身在她们面前，就在这里，这是最重要的事。与这非理性的面对压倒一切，这才是最要紧的，而不是什么专家的解释。现在，正是感到惊奇的时刻。

实际上，画作的主题——雅各与天使摔跤——很容易辨识。这里也没有什么问题要回答，也没有什么谜语要解开。我们不必浪费时间去无所事事地猜度这些《旧约全书》人物的身份，也不用去想他们和布列塔尼女人们的关系。这个联系很随意，是某次没有规划的布道的结果，在这特别的一天，这次布道令人印象深刻，足以激发全体教众的想象。就是这样。可能有人要说：这可能就是纯个人的感受。一次幻象与一个幻影不同：雅各和天使的出现，没有意识到注视着他们的目光。他们也明显没有什么信息要传递，没有新闻要公布。是这些布列塔尼的女人们看到了他们。他们不是某种祝圣探视的一部分。

这幅图画中的原始笔法表现出这些女人完全洁白的本性。高更1888年定居在布列塔尼，他一直在寻找这种特质，这种乡野的虔诚与迷信混合而成的特质：当地人与世界有种直觉的关系，尽管他们没有优雅的习惯，却能够感受即便是最琐碎的小事中的神秘。乡村路边竖起的十字架，就在画家笔下的模特儿之中，他在寻找艺术的革新中，这些模特儿用得最多。远离巴黎的沙龙和画室的练习，他发现了与自己内心需要相一致的真实表现手法。他常常声称“原始状态”是自己性格的本质，这“原始状态”就是植根在这里，如同植根于他早已熟悉的土壤。







尽管母题本身看起来很原始，但对于高更的技法却不能这么说。其实，相对于其他艺术品，他已经明显脱离了原先的方式，在画中加入了更多暗示。比如：两个摔跤的人，还有将画分开的树，这都受到日本版画的灵感启发，它们在19世纪中期风行法国。风格化的树干正好穿过画作的心脏部分，在布列塔尼的女人们和她们的幻象之间构成障碍。这画中明显表现出两个世界，两种经验：司空见惯的日常生活，以及使之改观的世界。对我们来说，这树干是一种不可超越的障碍，表示一种强力，将我们与奇迹隔开，同时又强调了它。女人们头上的软帽，遮在近景上，几乎创造出一幅抽象画，呆板却又和谐，但她们的脸拒绝了我们。画作中一条死胡同连着一条死胡同，强调着对象的难以接近，以及它们无可减少的怪异。作为观者，我们就像画中人物一样没有方向，突然发现自己被传送到古老的布列塔尼，这要归功于这些远东艺术。

我们的第一印象持久不变：白与红、头巾与野地，这些对比令人震惊。血红色风景先让我们目瞪口呆，而它的不协调继续令我们惊讶。我们可能会怀疑：画家在表现幻想，或是要激怒我们。但这不重要。在这里，高更要通过使用互补色，反转事物的自然秩序。

很简单。我们知道，有三种颜色作为三原色：红、黄、蓝。混合其中两种，产生的颜色和剩下的原色就是互补色。举个例子：混合黄和蓝产生绿色，因此绿是红色的补色。

这样一来，奇迹借助无法改变的逻辑得以展现。在熟悉的世界中，草是绿

色的，但在这里，雅各和天使在布列塔尼的女人面前显出真身，在这个时刻，草变成红色。我们看到的，在他们眼里，自然已不再是本色，而是另一种：补色的世界沐浴在相冲的颜色中。绿色被击溃，红色喷薄而出。

画中描绘出幻象，不管其结果是令人眼花缭乱，还是引人深思，这画作采用了古典形式，凭借摆脱所有象征性的复杂和道德意图，传统完全恢复了青春。从画中事件中得不到什么训诫，其内在本质已经不再存于某些神学或是教条中，而是在人物的心境里，体现于她们能看到红色的能力，而我们自己只能看到绿色。

如果她们的处境超乎寻常，那也只是我们与可见世界的平常关系中的特别一例。高更分享给我们的真正奇迹，在于抛弃我们注定要走进去的死胡同，因为我们观察事物的方式过于尽职尽责。如果能够做到，我们就可以享有他的能力：以令人赞叹的方式，除去一切，只看图像赤裸裸的本质，以此一窥所有图像的功用。

参考信息

雅各与天使摔跤

雅各是《圣经·旧约全书》中的族长之一，被迫与一个陌生人摔跤搏斗一整夜，天亮之后发现对方是天使。“只剩下雅各一人。有一个人来和他摔跤，直到黎明。那人见自己胜不过他，就将他的大腿窝摸了一把，雅各的大腿窝正在摔跤的时候就扭了。那人说，天黎明了，容我去吧。雅各说，你不给我祝福，我就不容你去。那人说，你名叫什么？他说，我名叫雅各。那人说，你的名不要再叫雅各，要叫以色列。因为你与神与人较力，都得了胜。”（《圣经·旧约全书·创世记》32,22-23）这个主题之所以吸引画家，与其故事以及不同诠释的神学意义相距甚远，而是因为它常被视为隐喻，比如艺术家在与自然搏斗，必要的话还会使用强迫手段，从而希望获得自然的祝福。

阿旺桥

阿旺桥（Pont-Aven）是布列塔尼的一个小镇，距离孔卡尔诺（Concarneau）东部15公里，从19世纪60年代早期开始定居此处的艺术家们，为其带来声名。在1886年至1896年期间，一些人在高更周围成长。高更是被当地的乡村风光和便宜的旅馆吸引，而身无分文的艺术家们也能在这些旅馆中解决食宿问题。高更本人待在葛罗奈克（Gloanec）旅店，此地因为允许画家赊账而闻名。从1888年开始，高更发展出了“合成画派”（Synthétisme），其中的图像语言基于原色和用深色描出轮廓的形

状，技法上令人想起彩色玻璃、景泰蓝、珐琅和日本版画。他的成功让自己卷入了与埃米尔·博纳尔（Émile Bernard）的一场恶战，后者声称自己先研究出这种风格，但博纳尔的作品中却缺少高更的艺术气质。1889年6月，高更在阿旺桥创作的作品，与同人查尔斯·拉瓦勒（Charles Laval）、纪约姆（Armand Guillaumin）、路易斯·安奎因（Louis Anquin）以及博纳尔的作品一起，在巴黎的沃尔皮尼（Volpini）咖啡馆展出。

日本艺术

1867年和1878年，在巴黎举办的世界博览会上，日本艺术已经得以展出。其中版画特别吸引画家注意力，因为它们风格独特：偏离中心的框架、未经调制的颜色、缺少明暗；这些特点很快融入到西方的艺术作品中，传统绘画创作的透视绘画原则被放弃，虽然这原则早在意大利文艺复兴时期就已存在，而且马上要经历一场名副其实的革命。马奈、德加、惠斯勒、梵高、博纳尔和维亚尔，他们都受到了日本版画艺术引诱。1888年创办《日本艺术》杂志的萨穆尔·滨（Samuel Bing），曾组织过多次日本版画展。

同时对比的颜色

1839年，法国化学家谢弗勒（Eugène Chevreul,1786～1889）首先提出了“同时对比的颜色”理论，源于他的着作《色彩和谐与对比的原则》（*De la loi ducontraste simultané des couleurs*），此书1854年译成英文。他提出的色差原则对19世纪80年代的画家至关重要，不过现在也应用在其他领域。交通信号灯就是一例，其中以绿色作为红色的反色，高更早在1888年就已掌握的原则，在此处得到了实际应用。

5.5 目睹生命分崩离析

爱德华·蒙克

Edvard Münch

（1863～1944）

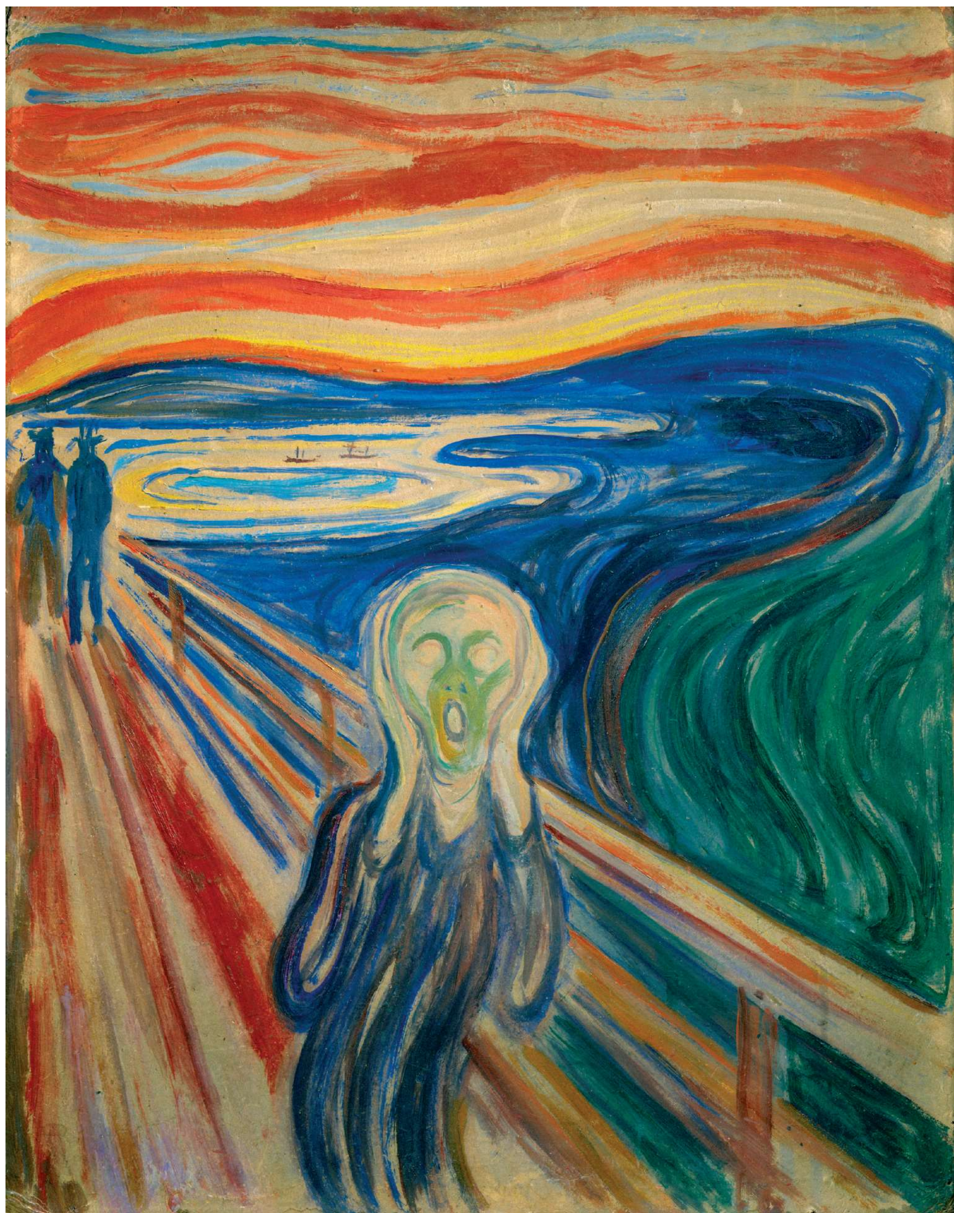
《呐喊》

Le Cri

（1893）

油彩、胶画颜料、粉蜡笔、纸板，83.5厘米×66厘米

奥斯陆蒙克美术馆



颜料像熔岩一样，四下疯狂流动。在画布上，画笔都跟不上颜料，不知道该往哪里奔跑或是寻求庇护。天空中充满红色，看来如此沉重，对于下面的场景来说，似乎天空即将冲压下来，像一大块黏黏糊糊的东西。那已经不再只是一片天空了。

我们不能聆听，不能听正在发生什么。我们必须尖叫，直到天空不再威胁我们。我们必须堵住耳朵然后大叫，直到变成聋子，好让一切消失。直到这一切只是一场噩梦。

桥上其他人一无所见。他们不知道发生了什么，无法理解。对他们来说，一切正常。这不可能。他们应该认识到正在发生的事情，然后跑过来，或者至少表现出一些感情。但是他们一如既往，继续走着，头上戴着帽子，像往常一样僵硬、顽固。他们让人觉得他们知道自己要去哪里。应该可以跟他们说话，但是说什么呢？总之，谁能说清楚他们是错的，而且这些都不是我们的凭空想象？

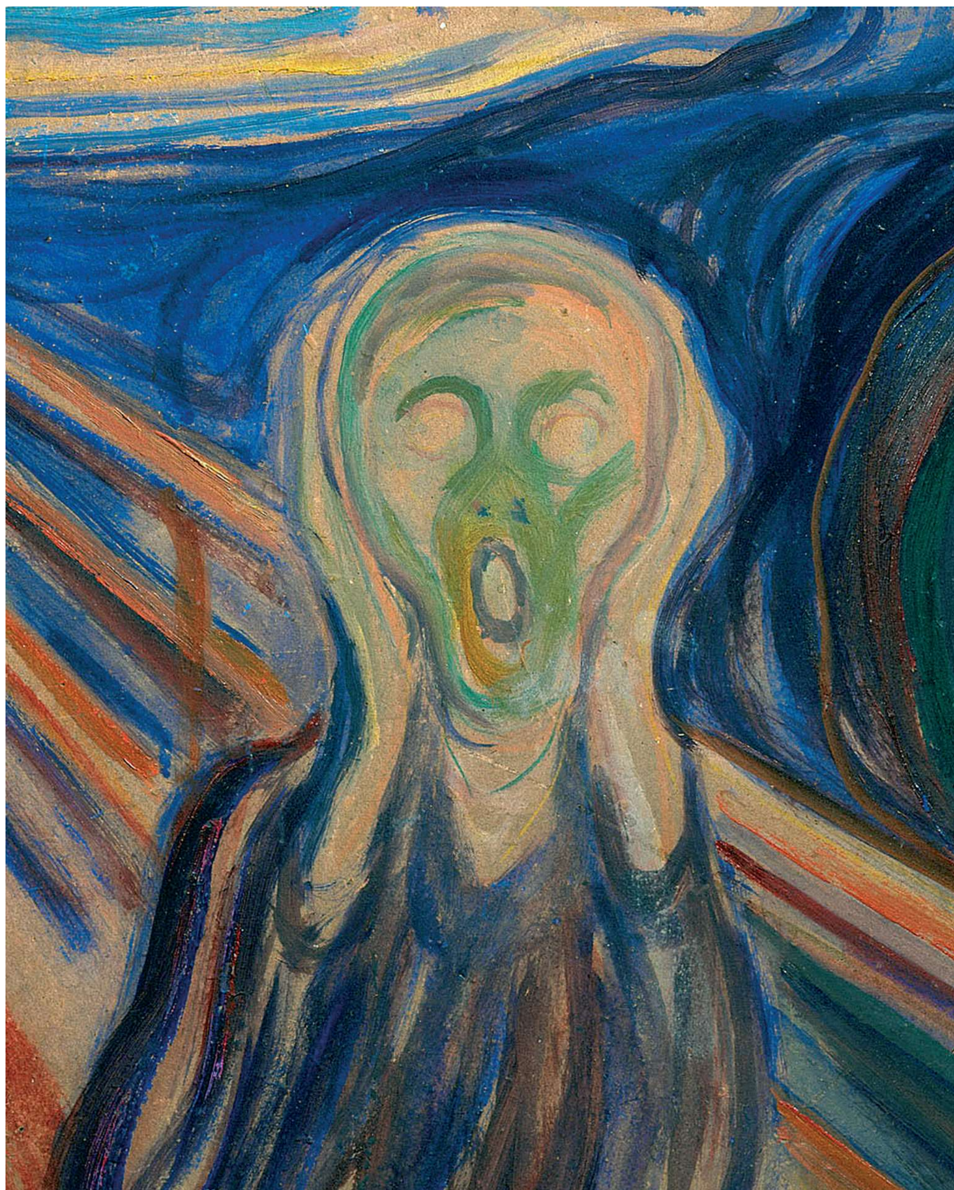
桥的橘红色扶手像一把利刃，将画剖开。换一天，我们可能会觉得：跟着这个扶手漂亮的笔直线条，我们能一直走到地平线。这是一次安静的散步，风景平淡无奇，延伸到远处，宁静广大。我们对这条路了如指掌。

今天，这桥没有尽头。我们无法想起它从哪里开始，也不知道我们何时到达这里。要想找回来路，该走哪个方向？为什么要来这里？之前一切发生变化时，我们那时要往哪里去？在风景变得完全认不出来之前，我们要赶紧离开，但是地面在快速崩溃。画笔上蘸满了粉蜡笔颜料，像肥皂一般光滑。黄色和红色的线条想要笨拙地在表面画出它们能画的一切。厚木板，或者是灯光的反光？在桥上方，蓝色如此强烈，摧毁了所有距离感。视角降得很低，离我们如此之近，以至于要变成一堵墙。恐惧僵住我们的双腿，这幅画也是。

他两手举着头，缩在一起。他把脸挤在画布上，就像挤在玻璃窗格中。这幅画如同一个紧紧关闭的窗户，再也不能打开。没有人在听。男人的身体仿佛风中的一叶草，被吹得前后摇动。颜色无法让他稳定下来。一根棕色的线条轻轻舔他，但是没有用。他的身体没有固定的形状。仿佛有一阵强风，某种自然力的释放，某种我们只能屈从的力量，它知道自己终将爆发。

我们绝望地想要找到某些理性原因，某个可以接受的借口，用来解释发生的事情。一次自然灾害，某些浪漫主义画家喜欢描绘的灾祸：沉船或其他灾难，迫使人要面对自然力。某次血红的落日，这已足以让英雄看着混乱的世界，投下关心的一瞥，这也是为了更宏伟的目标。这些战役不确定的结果无法贬低它们的伟大，但却教会我们：令人不安的图像对我们的诱惑，就像它展示出的东西而想要表达的承诺一样多。







让我们停下来，怀着巨大兴趣去看发生了什么，蒙克的这幅画不会让我们这么做。它不会呈现任何华丽的风物，而只是让人看到一个慢慢消解的世界正在消失。色彩的波浪正在展开，无意停止。它们让风景在这一刻冻结，仿佛为它提供最后一次帮助。画家抓住这个机会。一切变得清晰：长长的对角线、优雅的曲线以及刚好切过人物的画框。他，就像高更，知道日本版画的正规方式能够起到何种效果，当时的时代也有这种要求。但在蒙克的作品中，这些著名的版本中的平坦色调不再安于其位。它们在画布上散开，在自己的身后毫不留情地画出人物和事物，让它们也开始消解。

红色的天空没有任何热度。扎眼的橘红色与大地接触，变成冰，在眼力所及之处，将地平线撕开。

远处一定是一些船。也许还有海滩。但是每个人都离得那么远，他们一定是陌生人。没有熟悉的面孔，实际上，根本没有面孔。

站在这里的男人马上就要失去自我。这阵令画面紧张的风，吹走了一切，使得他的身份难以辨识，我们无法与他打招呼、谈话，也无法接近、触碰他，总之，他已不再是一个人。他谁都不是。剩下的五官难以构成一个面具。他看上去像具尸体，嘴里充满颜料，已经满是泥土。他的眼睛被擦去了，或是被胶水黏住。他比看不见还要糟糕：出现在这里，却被夺去了所有的存在感。

如果他两手把双颊按得再紧点儿，发绿的头颅也许就会完全消失，就像用

来制陶的黏土，改变形状。这姿势就等于致命一击。那时，他剩下的，就是一堆紧缩在一起的、毫无生气的东西，就像某个穷困潦倒的雕塑家的作品。

男人的身体看起来不再真实，但与世界交换了构成元素，无法完全自由，无法找到与世界的合适距离，甚至无法想象一个自己可能有权居住的空间。毕竟，它与周围的一切完全相同，已经合并、融入其中。画家将事物融合在一起，创造出一堆黏黏糊糊的东西，把它们揉在一起，又像厚泥巴一样铺开。这个男人是一个囚徒。世界将他吸收，消化，然后又把他吐了出来。

他看到的无法用语言表达。他无法让别人听到，从他贫瘠的外形和吸入的泥沼般的空虚中，可以看出这一点。蒙克的构图力求简洁，吝于使用元素，而且只保留少数几种形状，这些形状充满流动感，令观者难以找到凝固之感。这正是蒙克选择它们的原因。现实像海潮一样退去。剩下的只有焦虑感，存在于他两手之间的空洞之中。

参考信息

自然的无尽尖叫

1895年，蒙克用平版印刷画再次创作《号叫》（*Cri*）这个主题，他在画作背后写下下面这段简短的说明，讲述了当时他所处的情境，以及画中亦可看到的克里斯汀娜河边的乡村：“我和两个朋友一起去散步，太阳快要落山时，我感到一阵忧伤。突然，天空变成血红色。我停下来，疲惫至极，靠在栏杆旁，看着深蓝色的峡湾和城镇，上方是火一般的云。我的朋友继续前行，我站在那里，在恐惧中颤抖——我感到一阵巨大的、无尽的号叫穿破自然而来。”

“他们无法理解。”

“要是能那么做就太有意思了，”蒙克曾在自己的日记中这样写道，“这些年来，这些人看着我们的画，持着斥责的态度，要么嘲笑，要么摇头，真想教育他们一下。他们不相信：这些印象、这些瞬间的感觉，其中可能有哪怕一点点理智。如果一棵树是红色或者蓝色，或者一张脸是蓝色或者绿色，他们确信：那一定是疯了。他们不会想到：这些绘画的创作十分严肃，而且也有痛苦煎熬，这些画也是不眠之夜的成果，它们让我付出血的代价，而且削弱了我的神经。”

红色天空

得克萨斯州立大学的物理学家唐纳德·奥尔森（Donald Olson）提出了一个假设，发表在2003年12月的《天空与望远镜》（*Sky& Telescope*）杂志上，他指出：蒙克画中的红色天空，也许是一种自然现象。在1883年，印度尼西亚克拉卡托岛上的派尔布坦火山（Perbuatan）有一次极为强烈的突然暴发，海啸随之而来，导致爪哇和苏门答腊海岸线数千人死亡。火山灰熔岩颗粒随空气传播，遍布全球，导致阳光的衍射。欧洲和美国这么远的地方，都可能看到酒红色的日落。这种现象被挪威的新闻界广泛报道，并持续了三年之久。因此，蒙克可能真的看到了似乎火烧一般的天空。无论这种理论真假与否，蒙克绘画中的视觉特点都无法改变，只是表明：在客观的自然世界和主观的特定心态之间，画家可以建立密切联系。

5.6 得以看到事物的另一面

弗朗西斯·培根

Francis Bacon

（1909～1992）

《乔治·戴尔镜中肖像》

Étude de George Dyer dans un miroir

（1968）

布面油画，198厘米×147.5厘米

马德里提森 - 伯内米萨美术馆



一个饱受虐待的男人，被打得一塌糊涂。一个男人，外形就是一片泼溅的颜料。只有轮廓还能辨识。他的肩膀、洁白的衬衫、领带的影子、他的鞋、他那华丽而又光洁的西服——这一切都证明：这是一个在意自己外形的男人。他穿戴一新，或者至少是在画家捕捉到他之前。画布看起来像是车祸现场报告，但没有惨烈的死亡，因为奇怪的是：他看起来还活着，也

许这是最令人不安的地方。一个人怎么可能经历了这些还能活下来？而且就像什么也没发生一样，他表现正常，一边端详镜子里的自己，一手还拿着烟？

他坐在那里，并不起眼，椅子是办公室里用的转椅。他独自坐在这奇怪的镜子前，让人想起办公桌，但这又是一块屏幕。一个优雅的男人在检查自己的外表，在一把不稳定的椅子上。而且整幅画都被他的动作影响，因为他明确发现：很难面对正确的方向。一切都是偶然：在正确的时间到达正确的地点。但是现实对此不感兴趣。对象很快忘记了自己的功用。椅子消解得过快或是过慢，让人难以习惯。镜子已经在他后面。他尴尬的位置威胁着他，得扭动脖子。付出的努力剥夺了他的脸剩下的部分。他就在那里，被压得七零八碎，还反射出特大的头。

这男人可能会摔下去，从椅子上掉下来，弄一身土。毕竟，什么位置都不能持久。但他还在那里，太累了，无法让自己解脱。即便如此，他也承受了某种堕落，可能有人称之为内在的堕落。骚动继续，震波仍在不断回响，让他分离、破碎、崩溃。在我们的眼皮之下，他变成了一个巨大的脓肿。他的身体化成一块块颜料。

因为他的扭曲，画面也在粉碎。他的头颅已经瓦解。这些年来一直作为脸的部分，现在像面具一样剥离，后面是头发和一只耳朵。两者之间，是绝对的空白。连一点扭曲都没有，就是断裂。外科手术般的精确，看不到一滴血，只有一些颜料的痕迹。只是分散一下注意力，这个男人就会丢失习惯性的沉着。或者是它们突然都要各自独立，如果没有这种独立性，这幅画也不会存在。

白色喷射、布满整张画面，这姿态如此放肆无礼，形成了一个不可能预期的形状。画面中混合了两种类型：“抽象”和“具象”，这也证明了二者之间有差别的说法之荒谬。这些分类法没有考虑到最重要的事情——人类的意识。而且这幅画确实很像变色龙，因为它让颜色之间互相流动。有时，在一块粉色中看到四肢的一部分，或是在翻领夹克中看到一条黑色的血肉，这甚至令人欣悦。真实没有被自己的畸变愚弄。

我们能想象的不是身体，而是一根棍子在搅拌着一罐颜料，色彩奶油般的重量互相交杂，但还没有开始混合。模糊的灰线在表面慢慢移动。画家在准备自己的材料，也在主张自己的权利，享受自我中心带来的愉悦。被殴打的这个男人感到一阵阵反胃，他也许难以认出自己。







培根同时从各个角度接近他的模特。平常人无法做到这一点，而且我们也不会这么想。画家对此了如指掌。没有哪种古典形式能让他组合这些冲突的元素。乔治·戴尔把自己小小的头埋在过大的肩膀里。他在事故中丢掉了一只手，画家来不及把它捕捉下来。椅子的黑色不断溢出，渗透到夹克下面，夹克对此反应十分强烈。总是这样的。你以为你尽在掌握，但现实却总是按自己的意志行事。最后，我们不再耐心等待一切各归其位，不再像过去常做的那样假装一切正常，我们照单全收。丑陋，肮脏，滴沥，绝望。但就是如此，现实野蛮而生猛。

镜中的乔治·戴尔鼻青脸肿。他的脸鲜红，上面仍有调色刀从皮肤上划过的痕迹。培根观察一张脸，发现皮肤向外翻出。他像画夹克一样把它画出来，既从里到外，又按照正常方式。两张脸同样重要：一个人，和他的另一个自己。

在这幅画中，一切都是圆形而且错位的，矩形的镜子因此十分明显。它拒绝一般意义上的磨损和退化，它的形状表明它采取了某种特别的姿态，它重现的反射与外界现实毫无联系，这也是它表明自己特别姿态的方式。戴尔的脸已经偷走了，在镜子中反射出来，仿佛处在放大镜中。但这向各个方向延伸的男人，却没有机会从一旁看到，即使用眼角余光也不行。而且他已经没有眼睛了。我们看到的模特儿，以及他看到的自己，在背景的强烈蓝色强调下，更显得不和谐。镜子不撒谎。它更像一幅画，而不是一面镜子，制造出另一个画像，而不是反射。如同肖像的梦，或是梦被虐待的肖像。

它很像圆形浮雕上的侧面像，映衬在净蓝色天空下，表现出文艺复兴时期那种宁静，是人性的标志性图像。这种相似不是很接近，似乎同时发生了某些灾难。不是很严重，但毕竟是灾难。

一圈光晕在地面形成一个圆。规则的形状让它看起来像是有意布置的，是某个投影仪精心调校后的成果。除了它圈住的区域之外，那块空间划分不明确，界线模糊。它接近某种竞技场的感觉，或是马戏场，适合故事不断在其中发生、延伸，直到所有参与者感到疲惫为止。黑暗将其与世界隔离开。这男人头昏眼花，是他脚下的大地在翻转，他真正无视这个事实吗？从这个角度看，这真是个荒诞可笑的世界。在我们的星球上，一个男人被撕成碎片。天空依旧冷酷而镇定。

参考信息

模特和他的西服

1963年秋，弗朗西斯·培根遇到了乔治·戴尔，他们很快成为情侣。培根常常画戴尔，即使戴尔1971年死后也是如此。情人的自杀深深影响了培根，他继续用这位多年前就引诱了他的模特儿作画。戴尔出现的画作中，他常穿西服，也许让人觉得这些是泛化的图像，表现了商人或是官僚。但实际上，培根只画他自己熟知的人，作画时可能参考记忆或是照片。如果说他在这么日常的衣服上投入了这么多心血，原因在于它可能过紧而导致开线，从而更引人注目，打开更多可能的真相，而这真相非常令人不安。

绘画的出发点

“我像一个抽象画家那样开始，虽然我根本不喜欢抽象，”1971年，培根这么对法国艺评家让·克莱尔（Jean Clair）说道，“也就是说，刚开始我会在画布上做记号，如果某个记号突然让我有想法，我就可以在其基础上作画，并创作出我希望捕获的主题的样子。”

掀开面纱

弗朗西斯·培根认为：一幅艺术作品真正的主题，也就是它的主要力量，在于它揭开世界真面目的能力。“我们几乎一直在遮蔽下生活——一种遮蔽的生存方式，”他在20世纪70年代早期告诉大卫·西尔维斯特，“有时我想，如果人们说我的画太过暴力，可能因为我不时可以清除一两块面纱或是屏蔽。”画作因此表现了一种过程，一种贯穿整个人类生存的过程，而且其本身超越任何个人所能经历的磨难。“让我最感兴趣的莫过于这一

点，”1971年，培根曾告诉一名法国采访者，“在人的表象之下，死亡一直在不断努力；每一秒钟过去，人类的生命就多失去一些。我想抓住这一点。”

与早期绘画的关系

培根的作品常常指向其他画作，最着名的当属委拉斯凯兹1650年的《教皇英诺森十世肖像》（*Portrait d'Innocent X*）。其他充当催化剂的作品有：契马布埃的《基督受难》（*Christen Croix*），1285年前后为佛罗伦萨的圣十字圣殿所作；还有米开朗琪罗的裸体。即使一张明信片也能激发创作过程。他过去的画作不是总有扭曲变形的人体，就像那个身体图像上的爆炸映像。像这件作品一样，他的画揭示了理想的美、和谐与当今世界的矛盾；过去的画作中体现了理想的美与和谐，如今我们生存的世界，在不断破坏那种理想，却又不能脱离它而生存。乔治·戴尔在镜中的侧面像，让人想起15世纪佛罗伦萨的肖像画，同时又破坏了它们虚构的平衡。培根的这种做法，为他的早期作品注入一种可以膨胀的特质，在压抑了几个世纪之后，这种特质可以突然开始大叫。

6 沉入绘画的温柔

在中世纪，画家与医生和药剂师同属一个公会。同行准备药水和汤剂，他们要自己研磨为绘画上色的颜料粉末。大家姿态相同。更重要之处在于：以不同方式，大家都在恢复人的身体，为疲倦的精神重建信仰，平息烦乱的心灵。悲伤的灵魂，看到圣人的画像就得到了平静。面对美丽的天使，人们就算看到世界的恶行，也能找到安慰。世纪更替，图像发生作用的语境一直在变化，但它们总是保有让我们冷静下来的能力，这种能力与它们的主题无关。

画家会过滤现实，去掉无关紧要的细节，卸掉它的重负，而且帮助赏画者做同样的事情。艺术家不再坚持天堂的诺言，也不会一直美化世间的一切。他甚至不用耍什么把戏，就可以讲述时间，提出有关无常的问题。但他不会操之过急，而是与赏画者一起全神贯注，这些赏画者原本没打算停下来。线条四下展开，形状彼此咬合、缠绕，光影得到平衡，颜色融入画布之中。

有些画会慢慢把我们包裹在它平和的温柔之中。看着它们，我们感到自己纠结的想法变得没那么棘手。绘画的和谐，它讲述的故事或是引发的沉默，这些都在说明这种感觉。我们知道自己可以回来，过上一分钟还是一年都行。但与此同时，平静的心情会来到我们身边，我们因此而与世界和解，甚至可能与自己和解。在绘画营造的有安全感的环境中，我们会享受漫长人生之旅中的片刻休憩，最终让我们自己放下包袱。

6.1 不再害怕黑影

莱昂纳多·达·芬奇

Léonard de Vinci（英文原名Leonardo di Ser Piero da Vinci）

（约1452~1519）

《圣母、圣子与圣安娜》

La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne

（1508~1510）

木板油画，168厘米×130厘米

巴黎卢浮宫



不知是晨曦还是暮光，它用自己阴暗的外袍、温柔的轮廓、模糊的边界笼罩了一切。它有足够的时间。它仿佛一个生物，被我们滋养和安抚，从而帮助我们从一种状态过渡到另一种状态。从白昼到夜晚，从夜晚到白昼，

从童年到成年，从老年到纯真。光线的变化解放了我们的限制。风景的线条在摇曳。一切都未完全定型。轮廓的线条承认，它们还不足以建立起真正的存在感。它们会消解。不过这些生命还是会存在。实际上，是她们的不稳定感让她们得以存活。莱昂纳多观察到自然的现象，观察到它恒定的脉动，它存在的变化与不变。画中有一名女子，另一名年轻些的，伏在她腿上，一个孩子在后者怀抱中。还有孩子抱着的羊。人物一个接一个，按着辈分和季节，身体都微微弯曲，彼此有着类似的微笑；从时间开始的时候，这些表情就在一个特别的家庭里传递。

母亲，圣安娜，在看着自己的女儿；马利亚，看着自己的儿子，耶稣。她将来必须让他长大，离开家。但是他现在在这里，与这只羊羔一起玩，抓着它的耳朵。他的动作很自然，就像随便一个刚发现新玩具或是玩伴的小孩子一样，是自发的。他抓住它，然后转头给自己的母亲看。但是这孩子与众不同。他知道自己的未来是什么。他象征“上帝之道”。身边的世界正是《圣经》的直观表示，不多也不少。他对这些的理解如同一本打开的书。他的同伴，是一个熟悉的动物，同时也是纯真的象征，是按惯例要献给上帝的牺牲品。我们这里看到的，是一个牺牲的图像，是描绘着正在准备的仪式的图画。

莱昂纳多强调照在婴孩和他母亲身上的光，而不仅仅是他们的脸。他还点出他们的意识程度，以及天界在他们的思绪上投射的光所能到达的境界。在画面正中央，是他们交换的目光。在任何日常生活场景中，孩子总是会寻求母亲的赞同，或者是她的关注。在这里，他平静地展现给她一幅图像，他将来必须面对的事情。他这么做，其实告诉母亲的都是她已经知道的事情。但是，他邀请赏画者理解：这幅画不仅仅是描绘天伦之乐的场景。他用上帝的羔羊表现基督之死，并以这样的形式，宣告历史的必然发展。

这是紧密联结的几个人，但他们即将分离。从不同人物之间不稳定的联系，可以猜测出即将到来的分离，虽然她们的身体构成了金字塔。一束阳光照耀、温暖着大地。这场景是一个平静、镇定的三角形，保护着知道如何构造它的人。但它无法持久，至少不是在凡间。时间会占上风，以温柔而执拗的方式来拆散这些看似将永远维持下去的情形。时间到了：光线变暗，夜的生灵开始骚动，画家享受这一时刻，因为它让一切时隐时现。我们必须把白昼抛在后面，放弃黑夜。我们总在移动，总是处于两种真实之间，处于天堂与尘世之间。一个故事结束了，另一个故事开始。







远处，群山高耸入云，呈淡青色。似乎那里的空气正在变得沉重，慢慢有了真实的形状，最终物化成那些巨大的岩石，寸草不生。画作似乎回到了时间的黎明。这里的三代人象征某种更为伟大的东西。我们几乎可以看到这些雄伟的山峰变为石头，然后颜色变浅，产生海河湖泊。风景中暗处的水开始自由流淌，灌溉平原。石头已经向它们屈服。褐色土地被水软化，开始发芽。肥沃的土地带来了生命。这些神圣人物的近处，一棵黑色的树开始生长，表现出他们身边的土地是多么丰饶。他们的呼吸就像是从树叶间吹过的微风。光与影笼罩画面，描绘出人和物之间没有截然之别，而是不断示意出万物的共同实质。

莱昂纳多向世界提出问题，寻找世界在本质上统一的法则。宗教的教条没有为他提供真正的答案。他坚持在阴影中发掘，那里没有看到恶魔，没有魔鬼的踪迹，只有他自己的无知和短视。对他来说，黑暗不是罪恶的避难所，而这是他同代人畏惧的东西。实际上，那是为了寻求对世界更深刻理解的战役的发生地。他要继续自己的探索之旅。

有太多问题要问，太多技术要完善和想象，太多挫折、死胡同和没有结果的计划。一粒沙子中能发现一个世界。光明与黑暗之间的微妙平衡，统治了自然世界，就像它统治了人类理性的最精妙所在。

在圣安娜和圣母脚下，大地开裂，这让图像变得更遥远，在我们和这些人物之间形成无法跨越的距离。我们在山腰上，被召唤到这里，来看慢慢构建起来的一层层历史，回想它们的形成过程。各种形状分解，然后重生。

仿佛有一种神妙的运动推动着某个复杂的机器，其中缔结的纽带逐步联结起母亲和她的女儿，女儿和她的儿子，儿子和羔羊，还有人类和远近的大地。赏画者会靠近，然后再离远些。我们还没完全弄清楚正在发生的事情。我们在别处从未见过这种表现方法，在莱昂纳多之后，一切都不再照旧如常。

对未来的思绪，穿过这些人的心目，变成一个微笑。某种私语让他们的面容充满生气，然后消失在暮光之中。

参考信息

圣安娜

圣安娜是圣母马利亚的母亲，但《圣经·新约全书》中没有提到她。对她的信仰早期更为流行，基于《圣经》的旁经外典，特别是雅各原始福音（Protévangile deJacques）。13世纪之前，这种信仰一直没有发展起来；到了13世纪，它与“纯洁受胎说”结合起来，十字军从圣地带回的宗教遗物也与之产生了联系。圣安娜是约阿希姆的妻子，在绘画场景中，她常和童年的女儿一起出现。在这幅画中，她所在的主题被称为“第三人”，并且构成了圣家族的三代人。习惯上，有两种不同的方法描绘她，也都是静止状态。他们可能水平安置，耶稣位于马利亚和圣安娜之间，或者在垂直方向叠加：耶稣在母亲膝头，马利亚也坐在自己母亲的腿上。佛罗伦萨十分热衷于庆祝7月26日的圣安娜节，因为它与1343年的一个纪念日重合，共和国在这一天结束了雅典公爵的暴虐统治。

观察自然现象

直到16世纪，艺术家一直将光视为神圣的象征，而阴影则只能代表罪的对抗。达·芬奇放弃了这种理念，转而强调光影之间的动态平衡，他视之为自然现象。达·芬奇并不强调善恶之间的对比，他希望检视是什么分开可见与不可见、已知与未知。知识取代了道德的位置：“阴影是因为没有光，或者就是不透明的身体挡住了光线，它的另一面就是阴影。阴影是黑暗的特性，光是辉煌的特性。它们总是跟身体结合在一起，阴影比光更有力，因为它可以完全将光排除在外，彻底剥夺光的位置，而光却从不能消除身体上所有的阴影，至少不透明的身体如是。”

明暗对比

如果想要完全重现某物的精确形式，这就要基于我们对其的理论知识了

解。但对达·芬奇来说，自然的特点就是永不停息的运动，明暗对比就是其中一例。绘画中的明暗对比，就是画中光与影的分布。光形成的微妙阴影（意大利语为sfumato，是指轮廓模糊、气氛朦胧）产生浮雕或是景深的幻觉，这比线条的精确更为重要，因为阴影想要遮蔽线条。简而言之："光与影应该混为一体，没有界线或是边界，像烟雾一样。"画家有意使用这种方法，可以记录我们的视力天生的缺陷，这缺陷让观者无法真正有确定的感受："当事物向远处移动，它们就更不容易分辨，轮廓似乎模糊了，而且它们在远处会变为蓝色。"在西方艺术中，绘画第一次成为向疑问开放的空间："事物的边界是其表面，表面不是其下面的身体的一部分；也不属于围绕着身体的空气，而是介于身体和空气之间的媒介。……所以，画家们啊！不要用线条去包围你笔下的身体。"

6.2 目睹历史的缔造

尼古拉斯·普桑

Nicolas Poussin

（1594~1665）

《里纳尔多和阿米达》

Renaud et Armide

（约1625）

布面油画，80厘米×107厘米

多维茨公共画廊



在树底下，一个女子向一名士兵弯下了腰。士兵的剑放在自己旁边，他的一只手放在盾牌上，头盔也在附近，就在画的角落里。

女子跪下来，她的手放在年青年人的手上。看不清她是否真的碰触到了。我们能感觉到：她很怕惊醒他，同时又在他不知道的情况下看着他的面容。就算女子温柔的姿势不足以证明，从她观看士兵的方式也能明白看出：她对士兵表现出无比真实的温柔。这真是个非常特别的时刻。

然而，年轻女子另一只手里拿着一把匕首，这破坏了我们的最初印象。故事现在变得复杂。一个长翅膀的小孩子，正是丘比特，爱的化身，他使出所有力气，扒住女子的臂膀，很明显，他想阻止女子使用匕首。从他表情的紧张程度判断，他不太容易达成目标。

这故事的背景是在十字军东征时期。萨拉森女术士阿米达下定决心要杀死里纳尔多，一个基督骑士。复仇怒火燃烧着她，女术士准备发出致命一刺。她慢慢接近骑士，没有发出一丝声音。从她所处的位置看，一切将会很快结束，轻而易举，但那样就太简单了。因此，丘比特介入了，爱神喜欢搞乱问题，把问题弄复杂，让每个人都受点儿伤害。他在女子心中激起强烈爱意，现在，女术士放弃了想要杀死骑士的计划。她本来是要置他于死地，但现在她却感到某种欲望，想要去抚摸他的头发。女术士不知道发生了什么。

神话似乎与现实相距甚远，对于不熟悉古典神话的人来说，描绘它们的画作使观看无法从中感受到多少东西，很难对它们产生兴趣，如果画中人物像里纳尔多和阿米达这样离我们那么遥远，就更是如此。不过，也根本没有必要去深入研究塔索（Tasse）1581年出版的著作《耶路撒冷的解放》（*La Jérusalem*），不用知道每一个英雄的历险故事，我们同样可以了解他们的本质，他们那种爱恨交织而又不会冲动的、诡异的混合情感。

普桑是理性时代真正的声音，他尽心尽力，保证自己的画作能够清晰明白。他选择这种情感上的矛盾心态作为描绘主题的基础，更注重评论故事背后的含义，而不仅是画出显而易见的事物。

他在阿米达身后画了一棵树。也许，那只不过是一种简单的场景装饰，但是它的树干同样挡住了我们的视线，说明这是一条她将要跨越的线，一个门槛，是她将要越过的某条边界的标志。

同样有意义的，是我们在里纳尔多背后看到的两棵树。在人物的轴线上，在他头顶，两根树干一起生长、上升：阿米达将要碰到里纳尔多的时候，她发现了潜在的二元性。他既是她的敌人，也是她的爱人。真正的现实不再黑白分明。







现在，她被两种冲突的感情折磨：杀戮的欲望，以及突然间对于这个陌生人全新的情感。在普桑的其他作品中，他借助于古典戏剧面具中明显而又丰富的面部表情，但在这里没有。阿米达的形象纯洁，她微微张开的双唇以最简单的形式，传递出她的美丽和诱惑力，表现出她自己刚刚被人发现的单纯，而她，作为女术士，发现自己成为另一个人的魔法的奴役。事情在发生时，仿佛阿米达的心态没有受到影响，她也没有必要表现出影响到她的感情波动：正如我们所见，她也不知道自己是怎么了。她被未名的感情震动，这感情目前还没有被她明确认知。她的身体已经意识到了发生的一切。

结果，她的身体，而不是她的脸，反映出她的感情，如同言语一般，明明白白说明它们的进展。她的右臂，握着匕首的右臂，沐浴在一道光中，展现出它的力量。蔓延胸膛的阴影，从她有力的肩膀直到她的手。丘比特为了不让她动手，必须用尽所有力气抓住她。她背后的衣服像浪涛般翻滚，充分表明她原本要用的力气。她自己的力量毋庸置疑，但激情的消耗如其产生那么快。阿米达的另一条胳膊伸出阴影外，形成温柔的曲线，在一小片光池中，她的手弯在里纳尔多手上。

风景的线条与女术士映衬。画面左边的山黑暗紧凑，但它匀称地缓缓下降，地平线也就慢慢下沉，就像年轻女子充满爱的姿势。装饰士兵头盔的羽毛延续了线条的温柔弧线，如同一个优雅的右括号，慢慢下降。世界正在配合阿米达的情感。也许，这次纯然优雅的相遇，能让她发现自己与整

个自然相一致。

这幅画揭示了一种名副其实的变形。我们看到阿米达在变。突如其来的感情颠覆了她，导致这次改变，她也意识到生命的悦动。包裹着她的蓝色和白色衣衫，让步于红色，那本可能是里纳尔多的血，但现在，这是占据了她的激情。

普桑描绘出女术士的温柔情感，她发现这些情感的时刻，还有这些情感在她内心开放的时刻。这种温柔变成某种教导力量，这温柔为画面创建出空间，画家也为温柔赋予了结构。魔女阿米达将要造出一座魔法宫殿，用来容纳她的爱人。在男人之上，女人的臂膀已经形成一个拱，这是一个庇护所。

参考信息

里纳尔多和阿米达第一次相遇

意大利诗人塔索（Tasse,1544~1595）的史诗《耶路撒冷的解放》写就于1560~1575年间，在1581年出版。普桑详细抄录了与作品主题相关的第十四篇中的有关情节。勇敢的十字军战士里纳尔多已经入睡："邪恶的女巫从隐蔽处出来，/急想杀死里纳尔多解恨。/她眼光落到里纳尔多身上，/发现他呼吸匀静，神情安详，/一双眼睛虽然阖上，/但仍含着甜美的笑意；/爱慕之心使她不忍下毒手，/她俯身细看他的脸，/正如纳西索斯在泉边顾影自怜，/……一双阖上的眼睛，/居然软化了铁石心肠，把仇敌变为情人，这样的奇事谁能相信？"（引文摘自1993年版王永年译《耶路撒冷的解放》，人民文学出版社出版）

普桑，生活于罗马的法国画家

尼古拉斯·普桑是有史以来最重要的法国画家之一，他选择大半生在意大利度过。1624年春抵达罗马后，后续几乎全部生涯都留在那里。此前曾有人将他介绍给教皇乌尔班八世（Pape Urbain VIII）的侄子弗朗西斯科·巴贝里尼（Francesco Barberini）主教，巴贝里尼的私人秘书波佐（Cassiano dal Pozzo）一直陪着普桑，波佐是艺术爱好者、作家，为普桑带来很多方便和灵感，普桑很喜欢与他在一起。由于有私人收藏家的资助，而且周围的情形也让他可以反思艺术，普桑全心投入到绘画中。他熟知古典时代的绘画和着作，而且身边环绕着文艺复兴时期艺术的重要典范，这些都让他的反思得以持续。普桑把自己的绘画送回巴黎，最终声名大耀，1640~1642年间，他被迫返回法国，为路易十三的宫廷服务。尽管无数荣誉和大型作品的委托都朝他涌来，这些作品也为他带来显赫声名，但对他

而言却没多大意义，只有回到罗马才让他觉得安心，并待在那里直到离世。权威之类的东西并不能让普桑服从，他只想沉思人和人的历史，追寻独特的思想体系，这才能配得上像他这么博学的人。

历史绘画：“宏大门类”

法国皇家绘画和雕塑学院成立于1648年，建立艺术的原则，被其视为自己的职责。因此，它定义了一种门类层次体系，以历史绘画为最高，其主题包括古今历史，还有宗教和神秘主题；肖像画、风俗画、静物画和风景画都低一个层次。历史画的崇高地位，要求此类画家具备复杂而广博的知识。其中包括一系列知识相关的书籍，这对于理解主题而且能够具备表现一切事物的能力都至关重要，包括从建筑形式到裸体，从行进中的人群到自然世界，再到人类多种多样的激情。对于其他门类的画来说，知道本身主题的一些东西就已经足以创作作品，但在历史画家看来，那些东西只不过是构图中的一个细节。做个对比，肖像画和静物画似乎满足于模仿自然，不必去提升赏画者的心境，可这正是“宏大门类”的一个特点，公众委托的作品喜欢这样的画，历史绘画更是画家的主要收入来源。

6.3 忘记世界的沉重

巴托洛梅·埃斯特万·牟利罗

Bartolomé Esteban Murillo

（1618～1682）

《维拉努埃瓦的圣托马斯分发救济》

Saint Thomas de Villeneuve faisant l'aumône

（1678）

布面油画，282厘米×188厘米

西班牙塞维利亚美术馆



主教裹在大大的黑色斗篷中，他站在画面中间，散发救济。白色主教帽

子，是他地位的象征，吸引了光线。一个素朴的十字架在他胸前闪耀。长长的镀金主教权杖在建筑背景中十分突出，这权杖表明他是基督教中灵魂的牧者。穷困潦倒的人们围在他的脚边。看到这样位高权重的人与自己一起，他们好像不是特别惊讶。不过，目睹这些衣衫褴褛的人们在如此奢华的场景中出现，我们也不怎么惊奇。这场景的表现方式，明显不鼓励矛盾冲突。

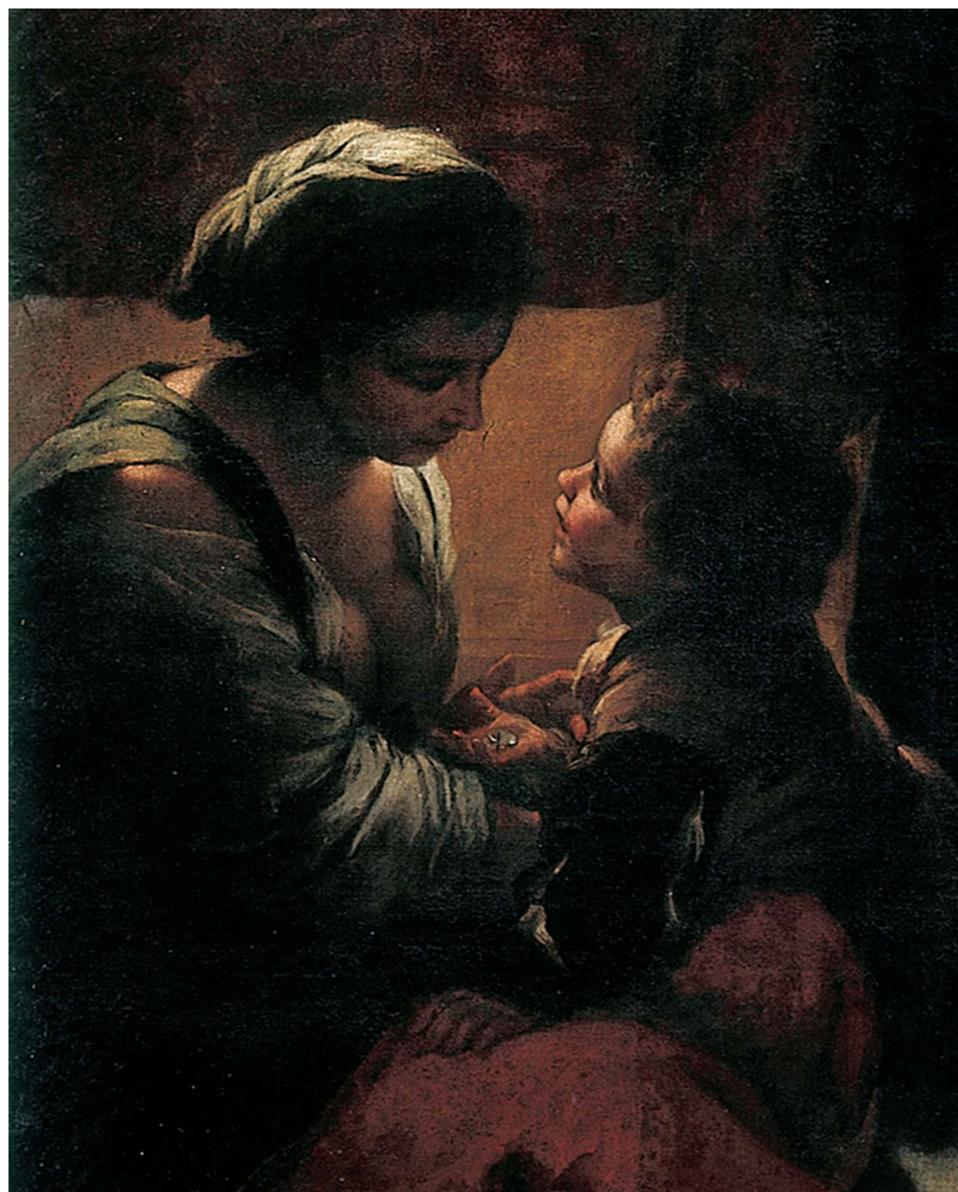
是主教主动来找他们的吗？还是恰恰相反？画面左边的桌子上有一块红布，后面的大柱子上也包着帷帐，这都是室内装饰。但是画作另一侧满盈的光线是室外光。简而言之，很难说这场景是在哪里。这幅画将其介于室内与室外之间，介于隐秘的休憩处与庄严的露天大型室外广场之间。每种空间之间以微妙的方式接续，我们几乎注意不到。目光从一个转移到另一个，我们都没意识到已经处于不同的地方，而且也没发现这时刻已经过去，我们的心思已经继续前行。

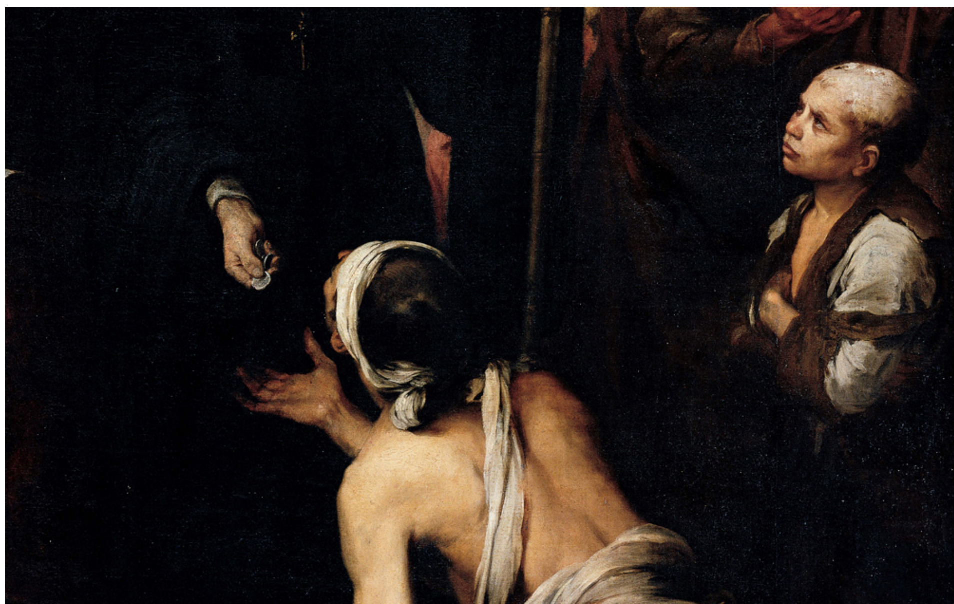
画家似乎在讲一个简单的故事，而且相关的事件都一定发生过。牟利罗笔下的画作都简单直白。他的技术水平能创造出一种自发的幻觉，似乎只要用画笔勾勒出某种理所当然的现实轮廓即可。但是我们不能让自己被误导。我们在解读他的画时感觉轻松，一则因为主题，也是因为他作为画家的技巧：画中主要人物颇具教养，是一个圣人、神学家，而且会吸引一贫如洗的人向他靠近。委托牟利罗作画的出资人知道：他们收到的作品无疑会考虑这些，这作品中有无可置疑的神性，普罗大众都可以理解。

塞维利亚圣方济各会托钵僧教会的人只要看到这幅画，就一定能认出这些人物代表谁。只有这样，这幅画才能发挥作用：一个年轻的母亲和她的孩子、一名成年人、一个小男孩、一名老妇人和一个老者。人们的脸和他们的心态在我们面前缓缓展开。老妇人看起来有些情绪，也许她还没有得到自己的救济。她的同伴在看自己手中得到了什么：他的眼神不是太好。得了皮肤病的年轻男孩儿在等待或是好奇，眼中流露阴郁。圣托马斯是画中最重要的人，他面前跪着一个人，此人伸出右手。画中传递这样的信息：不管有多少人，恩慈都会施善给每个人。给予的手和接受的手是画面中轴的一部分：牟利罗将这个郑重而又个人的场景变为一个约定。他们交换的目光保证了这些乞丐的秘密和尊严不受伤害。

跪着的人有残疾。这从他的拐杖可以看出来，尤其是他裹在身上的灰布条，让人想起某种廉价的锁链，而他却无法从中摆脱。他处于生命的黄金年龄，却是一个奴隶。无疑，他象征整个人类，我们都等待我们的解放。







在这群人周围，我们能看到教堂的宏伟。牟利罗选择了一个意味深长的环境。神圣庄严的建筑让构图更加稳定，同时是教会力量的现实表现，而教会总要面对时间随意的残忍。画作把一个故事的主角放在一起，这个故事在不断重复自己。17世纪的塞维利亚陷入了饥荒，它被瘟疫蹂躏。除了教会组织的救济之外，病人和穷人指望不上任何帮助。这幅画中反映出当时社会的运行机制。它对于贫困没有愤慨，而是将其视为一种不可救药的疾病，但我们还是要笃力救治。上帝分配了我们的位置。这些一无所有的人，给了有钱人一个机会，让他们借助善行拯救自己的灵魂。

维拉努埃瓦的圣托马斯为了接近老百姓，放弃了自己的研究。他离开了荣耀和权力的世界，抛下所有。通过他，基督教反宗教改革运动所有与信仰相关的活动全部得到合理性。鉴于路德教教义授予人们以上帝的恩典，反宗教改革运动强调信徒善行的重要性。画面左边的大书，无疑是神圣的文字，让人回想起圣人在智识方面的成就，包括他已经获得的知识，还有他抛弃的东西，他的抛弃不是一种拒绝的姿态，而是为了将上帝之道实践在为羸弱之众的服务中。不过，那书还是打开的，其中的文本将永存。照在书页上的光与圣托马斯背后的光一样，那光让他消瘦的面容变得柔和，在他背后弥漫开来，如同祥云。

牟利罗的画笔将它触碰的一切合而为一。它软化了建筑形式的边缘，让颜色之间的过渡微妙而精细，将对比掩饰起来，又不会破坏它们，让黑与白和谐存在，互不冲突。他的目标是协调极端。看起来，画作的柔和浑厚也

许不太适合其中描绘的现实，也许太热衷于去修饰润色。但是，甜得发腻的滥情绝不是牟利罗的风格。他可没时间搞这些。那个时代的社会很残酷，他的画作不是用来装潢某个人的沙龙。画中人物姿态与色调的温柔有更高的追求，这也可以直接看出。

在《出埃及记》中，当以色列人穿越沙漠时，陪伴的云是在提醒他们：在承受考验和折磨时，上帝就在他们身边。牟利罗的画就像《圣经》中的云，包裹着它的人物，爱抚他们。它去掉所有隔离我们、让我们无法彼此接近的东西，就像疗伤镇痛的香油膏。在人们前来祈祷的小礼拜堂中，塞维利亚的圣徒们相信：天堂的一部分降临在他们身边。牟利罗就在那里。他只需将其放在画布上。

小银币在小男孩手中闪光，他对自己的财富感到惊讶，抬起头看着自己的母亲。他们的亲切为画作加入温暖感。其实，在画布的角落里，他们已经可以构成自己的一幅画。他们的世界是完美的，什么都不缺。这孩子有着天使般的脸，象征纯真。他对悲伤和饥馑毫无认知。牟利罗不是要为塞维利亚乞丐们的生活撰写纪实，他用爱与天意，完成了一首诗。

参考信息

牟利罗时期的塞维利亚

17世纪早期，塞维利亚是西班牙人口最密集的世界性大都市；与东印度群岛的繁盛贸易，也让其成为最富有的城市。所有主要的宗教团体都在这里建立了基地，至少有60个僧侣修道院和修女修道院。不过，当牟利罗在那里工作时，当地的经济已经开始走下坡路。雪上加霜的是：1649年，城市爆发瘟疫，一半人口殁去。贫困流行，街道上满是乞丐。教会开设医院和孤儿院，并捐出大量金钱用以帮助穷苦人，他们被看作圣保罗提出的个独特而又神秘的群体成员："不但如此，身上肢体，人以为软弱的，更是不可少的。身上肢体，我们看为不体面的，越发给它加上体面。"（《圣经·新约全书·哥林多前书》12,22-23）城市的宗教团体委托了为数众多的绘画，其中穷苦羸弱之人占主要位置。特别是方济各会，常常请求牟利罗表现这些特别的人性场面。

维拉努埃瓦的圣托马斯（**1488~1555**）

托马斯是查理五世的宫廷牧师，他的善行声名远扬，被称为"施赈的托马斯"。正是因此，即使他属于圣奥古斯丁修道会，还是出现在牟利罗的这幅画中。此画由塞维利亚的圣方济各会托钵僧教堂（Capuchin Church）委托，属于方济各会。虽然不同修道会之间有很多差异，托马斯面对穷苦

人时表现出的奉献精神和大公无私，说明他与圣方济各会的创始人——阿西西的圣方济各——有共同点。同时，圣方济各会托钵僧修道会为很多来自瓦伦西亚的修士们提供庇护，圣托马斯于1544年在那里被提名大主教。圣托马斯于1658年被追认为圣。习惯上，他在画中总身着主教服饰：拿着权杖（象征牧羊人的曲柄杖），头戴主教冠（礼拜用的头饰）；这两者象征《旧约全书》和《新约全书》。

“反宗教改革”运动

这次声势浩大的运动也被称为“天主教改革”，其本意是重申教会的权威，开始于15世纪，并在16世纪反对“路德改革”（LutheranReformation）的过程中不断发展壮大。新的修道会建立起来，包括1540年建立起来的“耶稣会”（Jésuites）；旧修道会也在改良，1525年，圣方济各会托钵僧修道会强调：他们希望重新崇扬方济各会的纯洁精神。运动的目标是要重新建立起纪律感，终止无数滥用基督教的行为，最重要的是：重新定义被路德教派挑战的教义。1545～1563年举办的特伦特大公会议是决定性时刻。反宗教改革启动了一个宏大机会，提倡讲授、宣教和帮助，同时强调慈善行为的价值。17世纪的绘画将圣人们的生活放在了主要位置，原因就在于此。

6.4 享受长久的宁静

让 - 巴蒂斯特·西麦·夏尔丹

Jean-Baptiste Siméon Chardin

（1699~1779）

《三个苹果、两个栗子、碗和银色酒杯》，又名《银色酒杯》

Trois pommes d'api, deux châtaignes, une écuelle et un gobelet d'argent ou Le Gobelet d'argent

（约1768）

布面油画，33厘米×41厘米

巴黎卢浮宫



在这些物体表面，上演着一场小电影。你想要去摸它们。无疑，你可以这么做，而且不会害怕。它们是如此简单的东西：三个苹果，两个栗子，一只碗，里面有勺子，还有一个银色酒杯。这里没有奢侈的东西。如果真有可能发生什么事情，这些东西足以维持生命。

光影在这些小东西上浮动。它们的轮廓模糊，我们不得不把眼睛睁圆点儿，才能看清楚。必须得调整眼睛，走近一步，因为画不大。夏尔丹用这样的方式，让观者慢下来。他自己就不着急。耐心观察，他已经习以为常。它们总是一样的，年复一年。他的画一直处于静止状态。

银色酒杯是他的。他每天都能看到它，酒杯已经成为一个伴儿。时间对它没有意义。这件物品，一直得到很好的保养，因此总能闪着光，像一面镜子一样服务自己的存在意义，静静地将流动在自己杯体表面的光反射回去，同时还能呈现那些水果的颜色，甚至它们的一些外形。不考虑它的体量，这幅画总是如此，直到观看自己最后疲倦为止。我们看着它消失在银杯边缘，融于其上的黑暗。

那只碗，外形更像一个铃铛，在苹果旁边变成红色。两个栗子放在一边，

被瞬间的小心翼翼投射来的光亮触碰。

在这幅画中，不管我们多么留心，似乎也找不到什么几乎无法察觉的细节，找不到能让我们发现某个隐藏物体的暗示。出于绘画传统，18世纪的赏画者们想要在最单纯的物体之下寻找某些道德的训诫，想要抓住有意为之的暗示，在表现这个世界所有愉悦的图像背后，发现道德的警示。一个苹果，令人自然想起原罪，等于暗中提示观者死亡和神圣的审判。

但在这里，夏尔丹让自然自己发声，似乎它最终别无所求。他笔下的小苹果，肯定没有智慧树之果的那种权威，我们在很多过去的静物画中可以见到。它们不规则的形状和小小的缺陷，表明这种水果的愉悦口感，我们也许可以确定：它们有很特别的稠度、新鲜和味道。我们可以像肖像画那样描绘它们，而不仅仅是把它们作为抽象画的模特儿。这些苹果要用袖子擦得发亮。栗子的柔软和硬苹果的清脆，水果不同的甜度和酸酸的味道，这些都是我们日常生活感官系统的一部分。夏尔丹的母题都来自日常生活，强调世界的现实。它们不包括形而上的威胁，也不暗示别有用心的动机。







在充满亲密感的房间里，一切静止，这也是为什么当我们观看这些东西时，没有审视之感。我们相信在这里看到的都是了解的东西，因此不怕表现出漠不关心，可以不理事物严苛的轮廓，对它们的清晰程度也表现无视。出于同样原因，画家利用颜料显露出他的笔触，他拒绝把事物描绘得更冷淡，我们平常看到的它们不是这样，我们不会特别注意这些自己认识的东西，画家恢复了这种观者与对象之间的关系。夏尔丹也知道，当我们的目光停留在这些物体上的时候，它们也不是总表现得那么精确，因为除非我们用科学的严谨去研究它们，而事情常常是相反的。当我们凝视着这件或是那件物品时，最后会看不清楚，事物真实的形象会消解，并慢慢消失，我们甚至注意不到这个过程。这幅画几乎就是同样的方式。几分钟，我们更详细的审视足以变为愉悦的幻想。时间流逝。一天过了又是一天，没有什么能改变这个坚定不移的过程。

像这样的画作，既不想教育我们，也不想让我们惊艳。但是，它让自己与对象保持一致，这些对象从而成为我们与世界之间的关系最确定的证据。无疑，它们给我们展示的样子，就是它们之于我们的意义。这里的一切都是为此，为了修正明显之物，或者是我们假定的明显之物。如果不是艺术家，我们可能会注意到这个碗和银杯，然后就认为它们无足轻重。但是夏尔丹将它们看作被期待的客人，总是会受到欢迎。

夏尔丹授予它们某种典范性的品质，以此接近了同时代启蒙运动思想家们所持的态度。这是百科全书时期，狄德罗和达朗贝尔发起的伟大运动，试图编纂所有的知识和技术，置入这不朽项目的皇皇巨著中。当时出版用的

雕刻凹版中，根据所有设备和工具的功能和用途，将它们分类、记录。理性主义者的精神指导了这次大规模的智力实践，这也是夏尔丹对自己的艺术的观点。他选择的对象，都是我们平常生活绝对不可或缺的东西。这里我们看到一个酒杯。别的地方，他画了一个漏勺，一杯水，或是一个大汽锅。所有这些东西，都在百科全书的家居用品列表中占有位置。

从这时起，在这完全个人化和新颖的空间中，夏尔丹描绘的对象将会被我们日常生活的尺度衡量。对他而言，静物不再是用来提醒有限和永恒的象征概念。这个世界的短暂本质与其内在的衰退，不再像红旗之于公牛一样，在我们眼前挥舞。这就是事物的本来面目。时间静静地消磨它们，留下它的光泽，让它们产生裂缝。如此而已。抛开超越感和令人不安的不确定，画作赞美生命的延续，在这个过程中也没有闹出太大动静。

参考信息

苹果的象征意义

具有明辨善恶的智慧之树，它的果子常被画为苹果。《圣经》实际上没有直接说那是哪种水果，但在拉丁文中，意为“坏”或者“恶”的“malus”，和意为名词“苹果”的“malum”，二者很接近；无疑鼓励了这种象征性选择。因此，苹果常被用来表现原罪，在绘画中，夏娃要么马上要咬，要么就是递给亚当。苹果也常常出现在婴儿基督的手中，表明他是“新的亚当”。17世纪，有些静物画强调世界毫无意义、毫无价值，其中也常可以见到罪和救赎之间的联系。几个世纪过去，虽然这些图像的道德意义慢慢消逝，但对过去这种重大的象征意义，至少还留存了一些记忆。神圣与世俗之间的界限不再完全清晰了，但苹果仍然可以代表知识，即使它已不再是一个真正的象征符号。

在理智与情感之间

法国的《大百科全书》（*Encyclopédie*）从18世纪的“哲士”（philosophes）理性精神出发，是第一本有关大众科学普及的重要作品。其主要编纂者是狄德罗（Diderot）和达朗贝尔（d'Alembert），也得到了孟德斯鸠（Montesquieu）、伏尔泰（Voltaire）、孔狄亚克（Condillac）、布丰（Buffon）、道本顿（Daubenton）和杜尔哥（Turgot）的帮助。在1751至1765年之间，它一共出版17卷，同时还有11卷插图，5卷补充材料，2卷索引。这是理性时代的纪念碑，摆脱了所有教条和神学、基督教传统桎梏，颂扬了我们理解和构建所在世界的能力。同时，孔狄亚克（Étienne Bonnotde Condillac）在自己的《感觉论》（*Traité dessensations*）中指出：所有的知识都来自我们的感觉，而且只能

来自我们的感觉；而在所有感觉中，关注力（attention）是最强大的一种，超过其他所有。

“我们必须学会观看……”

狄德罗是最早的伟大艺评家之一，他曾提醒艺术评断者们：要注意真正的艺术家经受的折磨。他引用了夏尔丹的原话：“先生们，先生们，放轻松。去找到你们觉得最糟糕的画，要记住：两千个倒霉蛋儿已经把画笔撅断在牙齿之间了，他们绝望于自己永远无法创作出任何好作品。……眼睛必须学会观看自然；很多人从未真正看到自然，而且也永远不会看到！这就是我们生命的痛苦之源。在模特儿面前花了五六年，我们转而求诸自己的天分，如果我们有天分的话。天赋不会在一瞬间显现；判断一个人的局限，不能看他开始的成果。……从未感受到艺术之困难的人，永远不会创作出任何有价值的作品。”

6.5 迎接一瞬间

克劳德·莫奈

Claude Monet

（1840～1926）

《睡莲》

ymphéas

（1907）

布面油画，直径80厘米

法国圣埃蒂安艺术和工业博物馆



有什么变化？几乎丝毫未动。微风拂过，光线无法穿透漂浮的云。看着深深水底的天空，我们不知身在何方。万物皆静。我们拥有世界上所有时间。

花园可能在世界另一头。目光迷失在这些睡莲之中，心如止水。一朵花苞，每天清晨绽开，这个过程无法察觉，却总能占据我们的注意力，让我们无心他顾。每一天都是不一样的。我们得在黎明到达，而且要稍微早一点儿。寒冷令我们发抖，就像水面在微风下波动。切近没有别人。谁会来看几乎不存在的东西呢？我们突然明白了，为什么祖先如此害怕太阳落山再不回来。很多人喜欢讲故事的画，或是能够协调他们接受世界的无序本质的作品。就此而言，也许过去的画作已经宠坏他们了。他们还不知道，绘画也喜欢那些犹疑不决而又再次消失的东西，我们甚至都来不及给它命名。

当莫奈刚到法国小镇吉维尼时，这里一无所有，只有一大片水从房子旁边流出花园。他先要对付最紧急的问题，整理出从窗口能够看到的部分花园，清除下层灌木，再基于颜色重新种植、安排新的灌木，当季节更替时，他就不会错过它们的变化。那种和谐每次都会变。在树下，泛点儿蓝色的花儿预先昭示了半透明的阴影，这些似乎是他的画作里发明的。然后，某一天，这些都不够了：还是有太多线条和色块。即使没那么精确，它们还是保留了某种几何形状的残留感。这就像某个人孤注一掷要去做某件事情，却又总是知道自己不会陷入绝境。需要一些别的东西。

越过小溪，这标志着莫奈一个新阶段的开始，似乎他走出去，突然发现自己跟画笔一起进入了一个前所未见的空间。只需要一点点努力。改变水的流向，扩大水域。下垂的纸条会遮蔽湖的边缘，在一大片绿色之下，很难说清楚岸边的土地从哪里开始。这片有水的花园不再有边界，不再有小径，不会令人想起生活的忙、盲、茫。画布堆积在小舟的底部。莫奈发现：自己终于进入了自己绘画的空间。在古典绘画中，前景将这种空间变成了戏台，画作的边缘就像是歌剧院的包厢。莫奈解开缆绳拉起锚，漂移到没有人能看到他的地方。最后，他享受这个想象的过程。水岸不远，但足以不让别人跟着他。这空间没有任何颜色触碰，它属于他自己。而且如果有必要，他会涉过泥泞。

天空的颜色消失在水里。莫奈的眼睛不离湖面。有时，他会把手里的画布推到一边，然后拿起另一块。薄雾升起，也落在画布上。

他总是想要画出所有从我们指尖流走的东西：空气、衣服上的一缕阳光、击打峭壁的波浪和开始融化的雪。但所有这些都不能像一开始那样，激发他的巨大信心。生活中没有确定性的人们，要在画中寻求，他们不能理解莫奈的这种坚持。他们能看到的，就是鲁莽无礼，与之相伴的还有糟糕的绘画技法，只能产生可怜的未完成作品，还要以此冒充真正的风景画给他们看。







他们想要什么？茂密的树林，岩石和蜿蜒小路的背景，暴风雨来临的天空，安静的羊群，几乎不可能的特别视角，英雄或是迷人的人物，淡淡的悲戚哀婉，或是如泉涌出的泪水？好似其中任何一种都包含了一点儿真相，或是与真实生活的联系。学院能教他如何绘制古代遗址，但莫奈喜欢树林和沙滩。长久以来，传统的形式被认为是美、平衡和适度必不可少的代表，而且更容易重现。但对莫奈而言，与摇动树叶、令它们娑娑作响的阵风相比，这些都不重要。为了看得更清楚，需要耐心，然后簌簌几笔……他已经学会在室外逗留几个小时，做好准备，就像风雨无阻的猎人。

他的画中有时会出现几个人，但不是总有，也没有为画面增添什么东西。人们说得太多了，最好还是不要放进去。长久以来，他的画一直用于独白。

小舟滑过一段距离。空气变得更热了。飞拂杨柳的倒影与睡莲安静的叶子混在一起。更高更深远的天空变得更白。昨天的这个时候，它还是更粉的影子。画室里，一幅画正在晾干。

需要多少幅画，才能确定已经画下来了某些东西，抓住了某个现实，而且不会因为一切再次改变，让你感到窘迫不已？莫奈从未想要美化自然，或是发明某种以前没有以后也不会有的风貌。他一幅又一幅地描绘同样的主题：他必须调整、忘记，再重新开始。他害怕那些事物在被完全了解之前就消失不见，所以要去描绘它们。他必须快。但也有些时候，他要等待许

久，才能等到他要的现实。最后，他必须问自己，是他自己要抓紧时间，还是时间在催促他。他也不再看到差别，只是知道：描绘时间的改变，他终于绘制出了时间的流逝。

他需要停下来。产生的绘画作品有几十幅，一个接一个，形成了一个链条，然而总是缺少一环。绘画绝不应该耗尽艺术家的资源，因为这最终会逐渐将他消耗殆尽。

蓝色将船包围，浸透了开放的花。睡莲重新发现了白昼的光。

莫奈逐渐与时间彼此接纳。最后，他们成了好朋友。捕猎结束。现在像是某种会面，是画家有意要早点儿到。他描绘的，是一定会回来的东西。画面变成圆形，为了庆祝自然的循环。就像他自己，它既没有开始也没有结束。签名也顺应着弧线，至少他可以用这种方式表达自己的欣赏。最终，他与永恒达成和解。

参考信息

吉维尼

1883年莫奈定居于吉维尼（Giverny），这是法国北部的一个小村庄，距离巴黎西北75公里。他的妻子死于1879年，莫奈必须要抚养他们的两个儿子，还有他的情人艾莉思（Alice Hoschedé）的六个孩子。在他的经纪人迪朗·卢埃尔（Paul Durand-Ruel）的帮助下，他可以租下一个大房子，配套的花园让他可以继续在阿让特伊（Argentueil）和维特伊（Vétheuil）开始的工作，同时继续保持长久接触自然。吉维尼的花园和其中丰富的色彩，还有湖和它的反光，并不仅仅只是一系列母题。莫奈在1890年将其买下来之后，接下来的36年，这里一直是他的家，在这里，他可以尝试自己后半生中诸多最具新意的想法。三个彼此相连的元素——房子、花园或者说是日本式的花园，还有湖，都让莫奈可以探索艺术表达的全新世界。房子有蓝色和亮黄色的墙，让其成为一个纯色和几何形状的所在；花园不但让他的调色板颜色充沛，同时保持了色彩的平衡；日本式小湖的水面，打碎了所有固定的风景。吉维尼以这样的方式，完成了艺术家的内心之旅。

睡莲

1889和1900年的世界博览会中，都搭建了日本式花园；莫奈在设计吉维尼的水景园时，多多少少受到它们的灵感启发。但莫奈的花园更多是为了引起联想，而不是单纯复制日本式花园的形制，它的首要目的，是为绘画

和冥想提供场所。穿过花园的小径十分狭窄，说明只希望容纳一个人，就是画家本人。湖中种植的白色睡莲，象征生与死、明与暗，这都隶属于永不停止的重生过程。莫奈迷醉于这些花朵的美丽，他购买了很多新近的品种，接下来的30年，他绘制了250多幅睡莲。“水景令我沉迷，”他在1908年8月11日给朋友古斯塔夫·杰弗瑞的信中说，“这已经超出我这个老人的能力范围了，但我还是希望成功描绘我的感受。我必须破坏它们，我必须重新开始。而且我希望这么多付出能有所回报。”

圆盘形图画

圆盘形图画被称为“Tondo”，这是意大利语“rotondo”的缩写。该词衍生于15世纪献给年轻母亲的圆形绘图托盘，像这些托盘一样，圆盘形图画会让人想起家居装饰。这样的画用来装饰玄关，会使用“耶稣降生”、“三王来朝”和“圣母子”这样圣洁主题，强调家庭的亲情和人丁的兴旺。接下来的几个世纪中，绘画的圆形形式暗示出时间无尽的理念，激发艺术家们探索其他图像的可能。这种由形式引发的时间循环理念，可能也解决了一直折磨莫奈的问题。无论如何，这就是出现在莫奈不朽的“睡莲”系列中的主题，这个系列更是他全部作品中的巅峰。在巴黎杜勒丽橘园美术馆（Orangerie des Tuileries）的两个椭圆形房间中，赏画者被墙上的画作环绕其中。彼此接续的画作并没有分开，我们直接进入一幅作品的中心，而且它也永没有任何边界。

6.6 学习等待

马克·罗斯科

Mark Rothko

（1903~1970）

《赭色（赭色、红色上的红色）》

L'Ocre（*ocre et rouge sur rouge*）

（1954）

布面油画，235.3厘米×161.9厘米

华盛顿菲利普斯画廊





这幅画在燃烧，但它却没有动。我们的眼睛失去了焦点。我们没有跌倒，

却陷入画中，似乎我们迈出每一步，都可以持续感受到周围空间的密度。这里没有图像，只有空气，是饱含着色彩的一次呼吸。橘红色和赭色强劲有力，形成一堵无形的墙。画布好像越来越透明，不久就可以完全看透了。不过我们不能确定。这幅画也有些犹豫。有些东西在以我们察觉不到的方式震颤，我们不可能拔脚离开。

一幅作品，初看上去如此简单，走近观看，却能激发如此多互相矛盾的情感。确定无疑的是，罗斯科只对直接面对这画的人说话。有人认为：每一张画都是这样，罗斯科的要求与其他画家没有区别。我们总是以这样的方式看画，这不是不言而喻的吗？不，也许不是。站在一幅画前去看它，是一回事；站在前面，直接面对，就像面对一个人，彼此之间的关系和谐融洽，足以无视彼此的权力平衡，这完全不同。画作表面上的空虚赋予观者以自由，可以不再担心之前的承诺：不再需要理性的力量，我们可以忘了它们。现在需要我们做的，就是站在这里，真诚地站在这里。观者不用思考，选择正确的位置，走得很近，然后再退一步，最后选择了中间某个位置。我们和画之间建立起真实的联系，双方达成一致，站住不动。这就是我们为这幅画付出的代价，这代价开始存在。我们慢慢意识到它，似乎它开始与生命一起振动，这振动与我们打破其他一切枷锁的能力成正比。罗斯科的画定义了自己的疆域，并缓缓将周围的世界抹去。

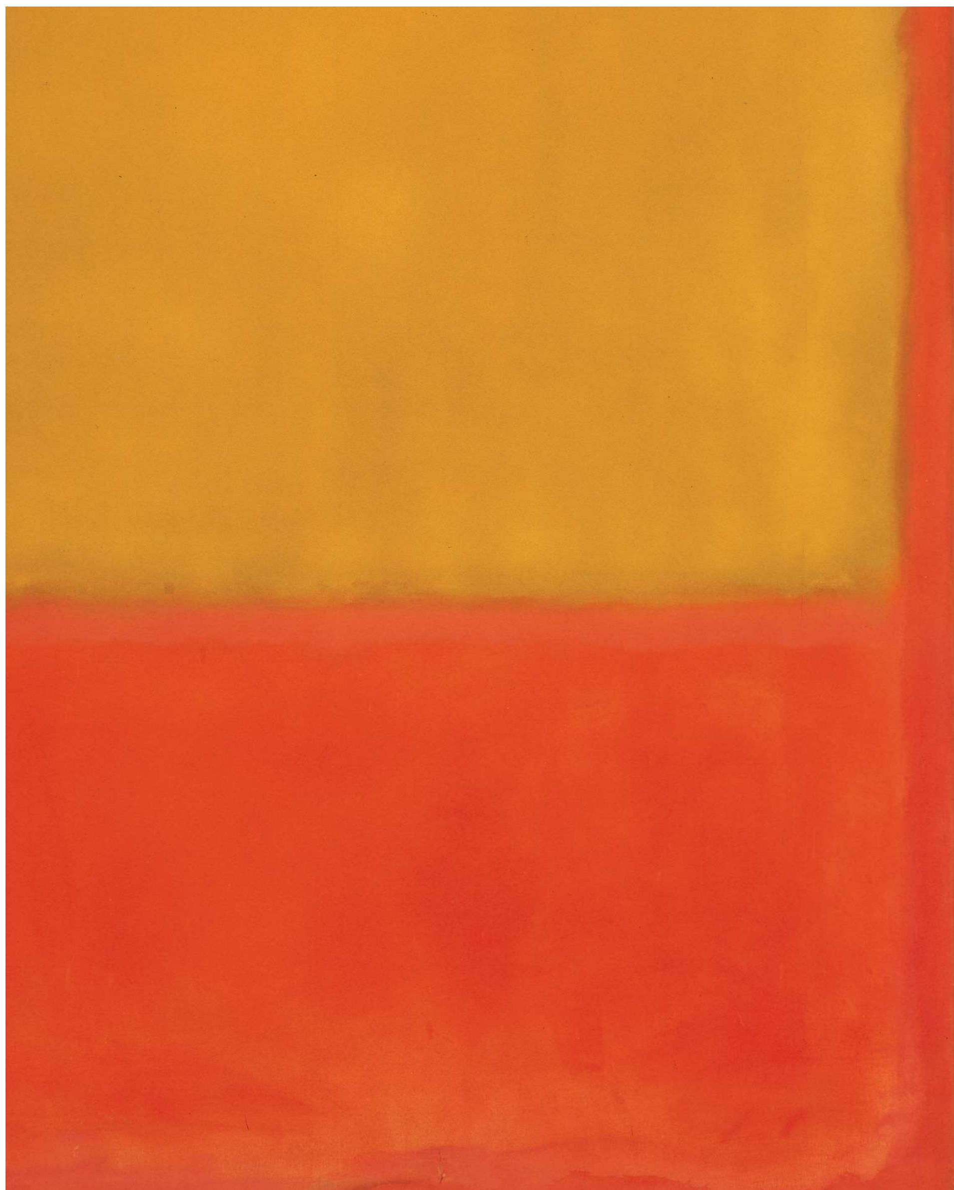
颜色互相叠加，一个浮在另一个上方，在画面占据的空间内，响应了画作的四条边界。赏画者被吸引到中心，画作邀请他们迈出第一步，离开对画作起到限制作用的边界，即使一点点也好，这几条边距离外部现实还是太近了。我们必须放手，然后，我们就能停留在这些不再是线条的线条上，在这些敏感的区域中，红色消失在橙色之下，或者说是橙色从红色中获得了自由，但又没有完全放弃红色。我们得学着了解缓慢的转变，忘记急促刺耳的突然打击。

几何的钝感为悬停在空中的大厦提供了一些稳定感。它隐去自己的生硬轮廓，不能暴露它的实力，还要在最深入的层面保持沉默和不容置疑。作为观者，我们发现一个私密的地方，我们可以独自待在这里，收集我们散落的思绪和感觉，尽管它们依旧令我们迷惑；同时，我们也认识到这样一个完全正常的看法：这是一幅人性化的画作，尽管它让我们感受到无尽的空间，辐射出冷静、不规律，无疑也是易受伤害的颜色，但它也可以吸收光线，把它们大口吞下去。

画作的明亮充满力量，模糊的边界缓和了这力量对于观者的效果，否则几乎要吓到人们。它既令我们目眩，又在保护我们。过去几个世纪，只有金色背景能赋予图像与之相当的张力：人类历史背后，藏着某种隐约的永恒感，限制我们在那些场景中对其中人物的行动。即使当我们把注意力放在这类绘画中的叙事上，我们也不会看不到那明亮、稳定的表面，那既是障

碍，又是对其上某种东西的承诺。罗斯科消除了艺术在这些方面的作用。我们的目光不再碰撞任何边沿。永恒屈服于倾泻的颜色。但他也消除了物体、人和他们的历史。他的画在驯服赏画者，直到我们能够在虚空中不再感到恐惧。





虚空。绘画的整个历史都和虚空紧密联系。几个世纪以来，艺术家一直在寻找对付它的办法，要么掩盖它，要么想法儿让它变得可以接受。必须把它藏起来。一开始，艺术家制作图画，是为了取代不可见的或是我们生活中匮乏的东西，我们需要这些图画作为弥补，只是为了让生活继续，缺席的或是死去的人们的脸，是这些图画的主题。古老的传说或多或少与这个

主题相关。公元1世纪的罗马学者老普林尼（Pliny the Elder）写过：有一个制陶工人的女儿，当爱人将要离开她长途旅行时，她用一块木炭画出爱人影子的轮廓，由此，爱人离开后，至少还有爱人的画影可以安慰她。老普林尼认为：绘画就是这样发明的。圣维洛尼卡的传说中，在基督去往受难的骷髅地之路上，圣维洛尼卡帮助了基督，这传说也基于类似的理念：她用包裹头发的面纱擦去基督的汗珠，发现基督的脸留在了面纱上——一张奇迹般的肖像画被委托给她，在基督死后不久，这肖像画就交给了人类。

在所有这些象征性的例子之上，画家们使用的其他主题都来自几乎同样的逻辑：重现真实生活，或是为其赋予新的面貌，这本身不是目的，只是方法，必要时用这方法来确保我们能有替代品。绘画反馈给世界的，是我们丢失的东西，或是我们在等待的事物。

罗斯科的画作不做上述事情。它抛弃了这些元素，我们在面对遗忘时会产生恐惧，它也放弃了一切能够安慰这些恐惧的东西。它什么都不取代，什么也不提供。对于缺席，它不会欺骗我们，而是以缺席作为主题。罗斯科的艺术的本质，与无尽等待的观念完美合并。因为不会有结局。就算有最终的揭示，我们也不会意识到。那将会超出我们的理解范围，那将会超越我们的时代。画家不会将这幅画的意义置换到未来某个时点，或是其他地方。问题不是我们必须等待，而是作为人类的我们，本质上就是等待的生物。而且我们在等待时都会宽宏大量，可以接受一切。罗斯科鼓励观者面对这深埋在画作里的双重事实：对于图像难以忘怀的需要，以及我们最终还是无法看到它。

颜色似乎要褪去了，我们因此可以猜测依旧不可见的某种辉煌，那也降低了我们的欲望。但是某些东西强迫我们留下来：我们要观看赭色消失，我们要让自己能够被不会减弱的红色热度带到不可知的地方，这些都需要时间。

颤动的粉色地平线穿越炽热的画布。一切仍有可能改变。

这幅画，是一个临界点。

参考信息

罗斯科的技法

要描述罗斯科的画，我们会用到“染色”这个词，强调出画作内容几乎可以触碰到的特点，同时也暗示出画家的工作方法：他不是随便在画布上布满

颜料，相反，他简直是要浸透它。罗斯科会先在棉布画布上涂上一个单色层，然后再上一层“釉彩”，也就是说，他会涂上一层用极为稀释的油基兑过的透明颜料。这层颜料会用布擦一下，这样颜料就会慢慢深入画布布料的网眼中。不同颜色之间产生微妙的转换，这是使用画刷补足出来的效果。这么一来，颜料的成分就被画布美妙地吸收进去，从而使得画布和颜料无可分别。

以启示为主题

罗斯科生于俄罗斯，并在那里度过童年，在德文斯克的塔木德（Talmudique）犹太教学校上学。1913年抵达纽约后，他远离了所有宗教活动，当父亲1914年去世后，他就再也不参加宗教活动了。即便如此，他仍然熟知希伯来传统：表现不可见之物的空间、一束灿烂的光芒、对云或是火的暗示，以及对面纱的联想，面纱既表示神圣的存在，又将神圣隐藏起来；所有这些理念，不仅是罗斯科艺术作品的特点，也与《圣经》的世界有关，特别是在《圣经·旧约全书》中反复出现的启示主题。罗斯科没有时间绘制说明性的艺术，也不会在作品中直接指向某物，这种方式让他直接与西方艺术的根基建立了联系，用他多次讲过的话说，就是“意识的灵性雕塑”。

罗斯科的绘画观念

罗斯科是他这一代最广为人知的艺术家之一，他很熟悉希腊哲学，同时也熟悉犹太-基督教传统。从1929年开始，大概20年之内，他在布鲁克林犹太学院教授素描和绘画。之后他写下了自己的生活和思想。[详见马克·罗斯科，《谈艺术》（*Écrits surl'art*）,1934-1969年，弗拉马里翁（Flammarion）出版社于2005年出版。]

“你会注意到我的绘画中有两个特点”，罗斯科曾这样向阿尔弗雷德·扬森解释，“要么它们的表面都在扩张，而且是向外面各个方向；要么它们的表面是在收缩，而且是向内各个方向。在这两个极端之间，你会找到我要说的一切。”[参见罗斯科口述，詹姆斯·E·B·布雷斯林（James E. B. Breslin）着，《马克·罗斯科的传记》（*Mark Rothko: A Biography*），着于1993年，芝加哥和伦敦出版社，第301页。]

对于赏画者在他的作品面前应该扮演的角色，罗斯科十分坚持“一幅画的生命，在于有人陪伴”，他曾说道，“还在于敏感的赏画者双眼的扩张和运动。它的死亡，也出于同样原因”。[参见马克·罗斯科着，《艺术观点；十个艺术家关于他们的艺术和时代的态度》（*The Ides of Art; The Attitudes of Ten Artists on Their Art and Contemporaneousness*），载于《老虎眼》

（*The Tiger's Eye*）1947年12月第2期，第44页）。

附录

参考书目

参考文献

·La Bible.

·Les Évangiles apocryphes.

·Balthazar Castiglione, *Le Courtisan*（*Il Libro del cortegiano*）, 1528.

·Thomas a Kempis, *Imitation de Jésus-Christ,* vers 1380-1471.

·Ovide, *Les Métamorphoses*.

·Adolphe Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne : recueil Milliet*,Macula, 1985（première édition 1921）.

·Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593.

·Saint François d'Assise, *Fioretti*.

·Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, 1575-1584.

·Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, vers 1225/1230-1298.

字典

·Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie*, PUF, 1969.

·Louis Réau, Iconographie de l'art chrétien, PUF, 1959.

·Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Librairie Droz, Genève, 1997.

博物馆及展览目录

·*Botticelli*, musée du Luxembourg, Paris, 2003.

·*Bruegel, une dynastie de peintres*, palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1980.

·*Cézanne*, Galeries nationales du Grand Palais, 1995.

·*Chardin,* Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1999.

·*La Collection,* musée national d'Art moderne, centre Georges-Pompidou, Paris, 1987.

·*Constable, le choix de Lucian Freud,* Galeries nationales du Grand Palais, 2002-2003.

·*La Couleur seule, l'expérience du monochrome*, musée Saint-Pierre d'art contemporain, Lyon, 1988. ·*Le Douanier Rousseau,* Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1984-1985.

·*Edward Hopper,* Tate Modern, Londres, 2004.

·*Francis Bacon,* musée national d'Art moderne, centre Georges-Pompidou, Paris, 1996.

·*Gauguin*, Galeries nationales du Grand Palais, 1989.

·*Hommage à Claude Monet*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1980.

·*Kandinsky*, musée national d'Art moderne, 1984.

·*Mark Rothko*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1999.

·*Munch et la France*, musée d'Orsay, Paris, 1991-1992.

·*Pierre Soulages,* musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1996.

·*Polyptyques, le tableau multiple du Moyen Âge au XX*e *siècle*, musée du Louvre, Paris, 1990.

·*Les Portraits d'Ingres. Peintures des musées nationaux*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1985. ·*Renoir*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1985.

·*Watteau*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1984-1985.

·Sylvie Béguin, *Les Peintures de Raphaël au Louvre*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1984.

·Jacques Foucart, *Les Peintures de Rembrandt au Louvre*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1982.

论文

·Jonathan Brown, *Vélasquez*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1988.

·Mircea Eliade, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1952.

·Edward Fry, *Le Cubisme*, Éditions de la Connaissance, Bruxelles, 1968.

·Julian Gallego, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'or*, Éditions Kincksieck, Paris, 1968.

·Ivan Gobry, *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain,* Éditions du Seuil, Paris, 1957.

·Andrée Hayum, *The Isenheim Altarpiece, God's Medicine and the Painter's Vision*, Princeton University Press, 1989.·Robert Hughes, *Barcelona*, Vintage Books Edition, New York, 1993.

·Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Éditions Imago, Paris, 1994.

·Steven Nadler, *Rembrandt's Jews*, The University of Chicago Press, 2003.

·Roland Penrose, *Tàpies*, Ediciones Poligrafa, s.a., Barcelone, 1986.

艺术家文章

·Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Paris, 1964.

·Cézanne, *Correspondance*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1978.

·Salvador Dali, *Journal d'un génie,* La Table ronde, Paris, 1989.

·Salvador Dali, *La Vie secrète de Salvador Dali*, La Table ronde, Paris, 1952.

·Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, 1911, Denoël, Paris, 1989.

·Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes*, 1912-1922, Hermann, Paris, 1974. ·Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris,

1972.

·Mark Rothko, *Écrits sur l'art,* 1934-1969, Flammarion, Paris, 2005.

·Antoni Tàpies, *Mémoire, autobiographie*, Galilée, Paris, 1981.

·Léonard de Vinci, *Carnets, Gallimard*, Paris, 1942.

·Vincent Van Gogh, *Correspondance*, Gallimard-Grasset, 1960.

专业文章

·N. Yoshiaki, 《The Boulbon Altarpiece and its Iconographic Programme》, *Art History*, mars 1987. ·Roberta J.M. Olson, 《Lost and Partially Found: The Tondo, a Significant Florentine Art Form,in Documents of the Renaissance 》, *Artibus et Historiae*, n °27, XIV, 1993.

·Danièle Gutmann, 《Voile, feu, nuée, les substrats judaïques de la peinture de Mark Rothko （1903-1970）》, *Revue d'esthétique*, n ° 37, 2000.

文学作品

·Tracy Chevallier, *La Jeune Fille à la perle* （*Girl with a pearl earring*）, New York, 1999, 2000 pour la trad. française, Quai Voltaire/La Table Ronde.

·Ernest Hemingway, *Les Tueurs* （*The Killers*）, 1927.

致谢

非常感谢责任编辑奥迪尔·贝拉德（Odile Perrard），他严谨的态度和坚定的决心对此书能够出版有着不可磨灭的贡献。

因为我实在无法在此一一列举我想感谢的人，我希望在此为陪伴我、帮助我编辑和倾注了热情及心血去核查所有资料的我的伙伴们表达衷心的谢意……

当然我还要感谢我的母亲，她是我第一个慷慨无私的读者。